في الدراسات النقدية :

قضايا
النقد الأدبي الحديث

تأليف

الدكتور محمد السعدي فرهود
المدرس في كلية اللغة العربية

الطبعة الأولى
١٣٨٨ هـ ١٩٦٨ م

مطبعة زهران
٤ ش حمام الصبغة بالكحكيين
القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

في هذا الكتاب نتناول عدداً من أهم قضايا النقد الأدبي في العصر الحديث، منها: قضية الشكل والمضمون في الشعر، والإلهام والصنعة، والتجربة الأدبية، ووحدة القصيد، والصورة الأدبية، والبناء الفني للشعر، وللقصة، وللمسرحية، مع تطبيقات جزئية، نسوقها نماذج للدارسين، وشداة النقد.

ولا أدعي — ولا يدعي أحد — أنني أقول في النقد الأدبي قولا فصلا، فما يزال النقد ميداناً متسعاً للاجتهاد، ومجالا فسيحاً للرأي، وذلك مما يبعث فيه النشاط، ويضمن له التجدد، ويكسبه الحياة. وإذا كان النقد قديماً — وما يزال — ينظر إلى العلوم الإنسانية وبخاصة علوم اللغة، والمنطق، وإلى الأنماط الفلسفية للحياة والمجتمع، فهو اليوم ينظر أيضاً إلى علوم النفس، والجمال، والاجتماع، ويأخذ من هذه وتلك بقدر ما يفيد في تمييز الأعمال الفنية. ولقد تعيش نظريات النقد ومبادئه زماناً، يطول أو يقصر، طالما فيها أسباب الجدة، ودواعي الحياة، فإن وهنت أو اخترمت حالت، إن لم يتح لها من يجدد شبابها.

ولقد يكون فيما يضمه الكتاب إجمال وتركيز، ليكون المجال متسعاً للفهم والشرح والرأي والتفصيل، لمن يريد.

والله أسأل التوفيق

المصري

القاهرة { رجب ١٣٨٨ هـ
أكتوبر ١٩٦٨ م

اتجاهات عامة فى النقد الأدبى الحديث

معنى النقد الأدبى :

يعنى النقد الأدبى — أياً كان مفهومه — تمييز الأدب ، أو تمييز النص الأدبى .

فالنقد — فى مفهومه — لا يخرج عن أحد أمرين : التحليل ، والتقويم .

والتحليل : يعنى تفسير الأدب ، وكشف حيوية النص الأدبى ، سواء أجاءته هذه الحيوية من ذات النص الأدبى مستقلة عما عداها ، أم جاءته من انتمائه إلى جنس أدبى بعينه ، أم جاءته الحيوية من منشئه — مبدعاً أو معبراً — أم جاءته من اعتبار بيئته ، أو من اعتبار صلته بالميراث الأدبى ، أو الميراث الفكرى .

وليست هذه الحيوية من الأمور المسلمة لكل نص أدبى ، وخاصة إذا أدخلنا فى تقديرنا ما سلف كله . وقد يكون من الخير أن يتعرف الناقد إلى مقدار هذه الحيوية ، ومدى ما يؤديه العمل الأدبى للنص الأدبى .

والتقويم : يعنى إظهار ما فى النص الأدبى من قيمة ، ووضعه فى المنزلة الفنية التى يستحقها ، وأخيرا الحكم عليه بالجودة أو الرداءة ، بالحسن أو السوء ، بالجمال أو القبح . ونحن نرفض أن يكيل الناقد الثناء كيلا ، ونرفض أن يقف الناقد من النص الأدبى موقف المناهضة ، وندعو الناقد أن يكون حاكما عادلا ، يوفى النص الأدبى حقه عليه من البحث والدرس ، وهذا يقتضى — لكى يكون النقد حكما عادلا والناقد حكما نزيها — الإلمام بالظروف المختلفة المنوعة ، التى أسهمت فى النص الأدبى المنقود : شخص الأديب ، وثقافته ، وبيئته ، وسائر الملابسات التى تأثر بها . مضافا إلى أولئك : المنطق الذى استند إليه الناقد وهو ينقد .

ولا نقبل أن يصدر الحكم على النص الأدبى غفلا من أسبابه ومبرراته . بل لابد من أن تذكر هذه الأسباب والمبررات ، بين يدى الحكم ؛ حتى يقنعنا الناقد

بأن نقده موضوعى ، وأن تقويمه ـ أو حكمه النقدى ـ سليم لاغبار عليه .

ولا نقبل أن يرسل الناقد نقده على هواه ، أو يغفل التراث النقدى ، فان للبشرية منذ عهد الإغريق نظرات ناقدة نافذة ، ما تزال إلى اليوم مراداً لطلاب المعرفة ، ومجالا للنقاش والجدال . ولا نريد أن نفرض على الناقد أن يلم بالتراث النقدى كله ، إذ يكفيه أن ينتقى من هذا التراث ما يصنع له منهجا نقديا ، وحبذا أن يقتنع الناقد بأن مسلكه حين ينقد ـ ونقصد مسلكه العلمى ـ لا غبار عليه . ولا نمنع أن يجتهد الناقد فيبدى وجهة نظر جديدة ورأيا بدعا ، فهذا من حقه ، وإنما نمنع أن يضيع الناقد ذلك التراث النقدى ، لنزوة أو لرغبة تتسلط عليه . ومن هنا نستطرد إلى القول بأنه من غير المقبول لدينا ـ ولدى أى منصف ـ أن نستجيب للدعوات التى تدعونا إلى أن نقطع صلتنا بالبلاغة العربية وبالأعمال النقدية العربية القديمة ، بحجة أن وجهات نظر جديدة قد ظهرت فى أوربا ، فعلينا أن ننقلها إلى ميدان أعمالنا النقدية . ولا نظن أن تلك دعوات مستوية ، ولا أن هذه حجة غير منقوضة ، فمن الصعب أن نلغى ـ أو نهمل ـ مئات السنين من عمرنا الفكرى ، بل إنه أولى لنا أن نعيد فى تراثنا النقدى العربى نظرا ، لعلنا نقف فيه على ذخيرة ، نعيد صياغتها ، أو زاد نتفاخر به . ونرجو الله أن يوفقنا إلى شىء من هذا قريباً .

الخلق الأدبى والتعبير الأدبى :

بعد أن عرفنا أن عمل الناقد الأدبى هو تمييز النص الأدبى ، سواء أقام الناقد بتحليل النص وتفسيره أم تقويمه وتقديره ، نرى ثم جانباً آخر وراء عمل الناقد ، ويتعلق هذا الجانب بنظرته إلى الأدب : أهو عنده خلق وإبداع ، أم تعبير وانعكاس صدى ؟ . ومن المهم أن يعين الناقد لنفسه جواب هذا السؤال ، لأن هذا التعيين يحدد للناقد ذاته وظيفته النقدية : أيقوم بالنقد من داخل العمل الأدبى ، بحسبانه خلقا وإبداعا ـ أم يكون نقده من خارج العمل الأدبى ، بحسبانه تعبيرا وانعكاسا ؟ .

ومجمل الفرق بين الخلق والتعبير(١) فى أن العمل الأدبى ـ باعتباره خلقا ـ « كل » ، لايقبل التجزئة ، و « وحدة عضوية »، مثلها مثل الكائن الحى الذى يؤدى كل جزء من أجزائه وظيفته ، بالتعاون مع الأجزاء الأخر، تعاون ارتباط وتضامن وتكامل ، ولا يمكن أن ينفرد أى جزء بأداء وظيفته . فالمعنى الكلى للعمل الأدبى يجمع العناصر المختلفة ، التى تتفاعل تفاعلا حيويا، وتتضامن تضامنا حتميا ، وتترابط ترابطا عضويا ، فى سبيل تكوين هذه (الوحدة) ، ولهذا يكون العمل الأدبى فى خدمة النص الادبى ، من البداية إلى النهاية ، لأن المعنى الكلى ينبعث من النص نفسه . أما العمل الادبى — باعتباره تعبيرا — فانما هو « انعكاس » يمليه النص ، ولهذا يقوم النص من المعنى مقام الخادم من سيده ، فيبدو لنا (وحدة منطقية)(٢) ، ذات قيمة نسبية،لارتباطها بما هو خارج عنها . فالتعبير يسجل الخبرة ، بينما الخلق ينشىء الخبرة .

ويبدو لنا الفرق واضحاً عندما ننظر فى الأعمال الروائية ، فمنها عمل روائى يختار الراوى مادته ويرتبها ترتيبا خالقاً ، بحيث يحيلها إلى شىء جديد ، ونسيجا جديداً ، قد أبدعه ، وظهرت فيه شخصيته ، وقوة خياله . ومنها عمل روائى آخر ، قد يجمع الراوى أطرافه ، ويلم شملها من واقع الحياة ، ويقدمها إلينا ، فما نراها إلا مجموعة على نحو ما ، قد تتداعى ، وقد يبدو لنا أنها تنمو فى اطراد ، ولكن تنشأ قيمتها من خارجها لا من داخل نفس الراوى ، وخياله الخلاق .

موقف الناقد من المقاييس الأدبية :

كان من رأى « أفلاطون » أن الفن أو الأدب — الشعر بخاصة — لايمكن أن يقدم لنا شيئا ذا قيمة يجلو « الحقيقة » ، لأنه معنى بتقليد صور الحقيقة الناقصة فى الحياة ، فهو فى الواقع تقليد التقليد ، على نحو ما هو معروف من نظرية

(١) انظر كتاب (مقالات فى النقد الأدبى) لرشاد رشدى . الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٢ ص ١١ وما بعدها .

(٢) المرجع السالف : ص ١٢٨ .

« أفلاطون » فى المثل والمحاكاة . وكان من رأى « أرسطو » أن الفن — ومنه الأدب — وسيلة من وسائل المعرفة ، عن طريق الإدراك الحسى أو الشعورى بحقائق الكون ، ومهمته إذن تجلية النفس ، وتطهير العواطف ، والوصول بها إلى الاتزان ، وبهذا يبدو الفن نافعا ومفيداً .

وفى العصور الجديثة ظهرت عدة مقاييس(١) :

* فهذا مقياس ذاتى: تداعى له دعاة(الفن للفن)ودارسو هذا المذهب ، ومنه صيحة تجعل مهمة الأدب التنفيس عن الأمل المكبوت، والتعويض عن الرغبات المدفونة ، وبمقدار مايستطيع الأدب أداء هذه المهمة تكون قيمته فى نظر الناقد . ومنه صيحة أخرى تعتبر الأدب تسلية للناقد ـ والمتذوق أيا كان ـ ومعينا على الفرار من الحاضر إلى عالم خيالى أحسن ، وتكون قيمة الأدب وروعته بمقدار قدرته على تحقيق هذه النقلة .

* وهذا مقياس خلقى : يرى أنه ينبغى أن نتبين مهمة الأدب فى الجماعة ومهمة الناقد ، فى وقت معاً ، فناقد الأدب إنما يدرس الأدب ويحلله ، ليمكن منه متذوق هذا الأدب ، والناقد إنما يقوم الأدب ويقدره ، ليضع لنا ميزانا لما يجب أن يؤدى من خير أو نفع . ولما كان هذا النفع لا يقبل أن يكون ماديا عقليا ، كهذا الذى يأتينا من العلوم والصناعات ، فقد كان طبيعيا أن يفزع الأدب ـ فى نشدان بغيته ـ إلى المعنويات ، وهى الأخلاق والديانات والمعتقدات ، التى تهذب السلوك وتنظم المعاملات ، ومن هنا تداخلت مشكلة القيمة الخلقية وتشابكت فى الأدب ، بحيث لا تفلت منه .

* وهذا مقياس اللذة : فالأدب غايته الإمتاع واللذة ، وبمقدارها تكون جودته أو رداءته . وهو مقياس قد اهتز ـ على أى حال ـ أمام المقاييس الأخر الجادة .

---

(١) للاستزادة : ارجع إلى كتاب (النقد الأدبى) لسهير القلماوى ـ فصل « القيم والميزان » ص ٧٢ وما بعدها من طبعة معهد الدراسات العربية العالية (١٩٥٥) . و ص ٦٧ وما بعدها من طبعة دار المعرفة (١٩٥٩) .

* وهذا مقياس مادي: يرى أن الأدب يبدو للناقد مجرد وسيلة للدعوة لعقائد المادية الجدلية، من إثارة الصراع الطبقي، إلى التبشير بالقيم المادية المختلفة(١) فالأدب — ومثله سائر الفنون — يعايش مشكلات الناس، ويتحتم عليه أن يكون ذا مضمون نافع، فهو يدعو إلى مبدأ، أو يوجه إلى إصلاح، أو يثور على ظلم. ومن هذا المطلب اتجاه اشتراكي تربط الأدب بالصراع المادى والطبقي، فيلزم معه أن تختفي «ذاتية» الأديب، ويظهر «سلطان» الجماعة، واتجاه آخر يسمى (الواقعية الوجودية)، وهو يجعل الأدب يعيش مع الإنسان في قيمه الانسانية والأخلاقية والفكرية، إلى جانب مطالبه المادية، ويهدف إلى تربية الوعى الروحى والفكرى والاجتماعى فى الفرد، حين يرسم له الطريق السلمى الإيجابى إلى إصلاح المجتمع، والرقي به، متعاوناً مع سائر أفراد هذا المجتمع (٢).

* وهناك مقياس صدق التعبير (أو قوته): والمقصود منه أن يكون الناقد صادقاً فى التعبير عن التجربة الأدبية عند المنشئ. وإذا كانت الدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية تسهم فى تجلية هذا المقياس، فان من أصعب الأمور قبولا أن يجعل المنشئ من نفسه ناقداً ذاتيا، ومن الصعب أن يضع المنشئ أبعاد تجربته كما وقعت له أمام ناقده، ومن الصعب أيضاً أن نحاكم إلى هذا المقياس أدب أدباء انقطعت صلتنا الزمانية أو المكانية بهم.

* وهناك مقياس الهدف الشخصي: إذ قد يحدث أن يحدد أديب هدفه من عمله الأدبى، على نحو ما صنع «العقاد» فى ديوانه (عابر سبيل)، حين قرر أن الشعر ينبغى أن ينحو نحو موضوعات الحياة اليومية العادية، وعلى نحو ما ذهب إليه «أبو العلاء المعرى» من الالتزام بالمطعم النباتى وتحريم أكل الحيوان. وبهذا المقياس نحاكم المنشئ إلى ما قرره، ونرى إلى أى حد جاء توفيقه. وليس معنى هذا أن نلزم الناقد أن يقتنع فكريا بما قرره الأديب

---

(١) كتاب رشاد رشدى السالف: ص ٧.

(٢) انظر كتاب (اتجاهات وآراء فى النقد الحديث) لمحمد نايل. طبعة العاصمة ١٩٦٥ ص ١٨ وما بعدها.

عن نفسه ، فقد تكون ثم عوامل — وأهمها العوامل الخلقية والعقيدية — تمنعه من الاقتناع . وعلى الناقد أن يصرف نظره عن هذه العوامل ، وعليه أن يغض طرفه عن صلاحية الموضوع للأدب(١) .

* وهناك المقياس الجمالى : والقول به يعتمد النص الأدبى مجردا — إلى حد بعيد — من حال المنشىء النفسية ، ومن حال الناقد النفسية ، ما أمكن ، فالنص يدرس ؛ للكشف عن مواطن الجمال فيه : الانسجام — التوافق — الترابط — الأخيلة — الصور — الألفاظ — الموسيقى .

وإذا كانت معارف علم الجمال قديمة جداً ، فان مسائله ماتزال غامضة عويصة ، ولقد تكون ممكنة التطبيق فى الموسيقى ، وفى الفنون التشكيلية كالرسم والتصوير (الذى يسمونه « النحت » فى أيامنا) . ولكن يخشى أن يؤدى تسلط هذه المسائل على النقد الأدبى إلى فوضى .

ولقد يفيدنا أن نقرر — مبدئيا — أن دعامات الحياة تتجلى أمامنا فى هذا الثالوث المتماسك : الحق / الجمال / الخير . والجمال هو الوسيط فى هذا الثالوث ؛ ففى الخير جمال ، وفى الحق جمال ، وإذا سرنا فى حياتنا وهدفنا الجمال فى مختلف مناحيه : جمال النفس / جمال الخلق / جمال الطبيعة / جمال المظهر / جمال المخبر . . . إلى غير أولئك — جنينا من وراء هذا خيرا وسعادة وطمأنينة(٢) وليس من شك فى أن الأعمال الأدبية فيها من مناحى الجمال مايستحق رؤية الناقد ، وكلما زاد بصر الناقد نفاذاً كان أقدر على كشف الجمال ورؤيته . والأديب — هو الآخر — قد يرى فى موضوعات الحياة قسطاً من الجمال — محدوداً أو طاغيا — يدعوه إلى القول فيه . والعمدة فى هذا أن يصدر الأديب عن معاناة حقيقية ، قد نسميها تجربة .

---

(١) وفى هذا نخالف سهير القلماوى فيما ذهبت إليه فى كتابها السالف ذكره .

(٢) عبد الحميد حسن : الأصول الفنية للأدب — ص ٧ نشر الأنجلو المصرية .

أنواع التجربة :

والتجربة أنواع – أو دوائر – وعلى الناقد أن يعيها ، ويتمثلها أمامه ، وهو ينقد النص الأدبى . وأهم هذه التجارب (١) :

* التجربة الشخصية : أى تجربة الأديب ذاته ، حين تدفعه إلى قصها أو تحليلها، فينقلها إلى دائرة العمل الأدبى . وموقف الناقد منها: استقصاء الخصال النفسية للأديب صاحب التجربة ، والكشف عن خباياها ، والنفاذ إلى أعماقها ، من وراء نقده للنص الأدبى . ولا نقبل أن يفتعل الأديب تجربته ، فان الافتعال أمر مرفوض من وجهة النظر الفنية والأخلاقية .

* التجربة التاريخية : إذ يتخير الأديب من التاريخ ماشاء من تجارب فيحيلها عملا أدبيا . والأديب لا يفرز التجربة كما وقعت فى التاريخ ، وإنما يفرزها كمثال وقعت له الظروف نفسها التى أحاطت بهذه التجربة ، أى أنه يخرجها – كما قال « أرسطو » – من الخصوص إلى العموم ، فتصبح التجربة مثالا بشريا عاما ، يستطيع كل فرد أن يرى فيه نفسه ، أو نفس غيره ، إذا اتفقت الظروف والملابسات . وقد يكتفى الأديب بالخطوط العامة ، أو القيم الإنسانية الثابتة ، وله أن يتصور الممكنات كافة ، ويتخير منها مايريد ، ولا يتقيد بجزئيات ماوقع فعلا ، أو بواعثه . والناقد يعنيه من هذه التجربة أن يكون الأديب قد حقق أحداث التاريخ ، ويتعرف إلى مدى انعكاسها فى العمل الأدبى ، وارتباطها به .

* التجربة الاجتماعية : وفيها يستقى الأديب مشكلة ما من محيطه الاجتماعى المعاصر ، بناء على ملاحظته (وملاحظات غيره أحيانا) ، وهو حين ينقل هذه التجربة يكون له أن يصور بخياله واقع المشكلة ، أو يجسمه على نحو يبز

---

(١) للاستزادة : راجع – بالنسبة لتجارب الأدب – كتاب (الأدب ومذاهبه) لمحمد مندور . ص ٦ وما بعدها من طبعة معهد الدراسات العربية العالية (١٩٥٥) . وبالنسبة للنقد كتاب رشاد رشدى السالف ص ٧ وما بعدها .

الحقيقة فى قوتها . والناقد يرى فى هذه التجربة مدى توفيق الأديب فى معالجة المشكلة ، وعليه ألا يهمل الجوانب الفنية التى يفرضها الفن على العمل الأدبى(١).

* التجربة الأسطورية : وفيها يلتقط الأديب من الأساطير البدائية ما يشاء من التجارب البشرية : ويتخذ منها هياكل لأدبه ، شريطة أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها ، أو يحيلها إلى كائنات بشرية ، تفكر وتحس وتتألم . وعلى الأديب أن يتصور التجربة ، وينفعل بها ، ويفكر خلالها . ولعل عمل الناقد يكاد يكون محصوراً فى التعرف على مدى توفيق الأديب فى بعث الأسطورة إلى الحياة ، وطريقة هذا البعث ، ومدى الارتباط بجوهر الفكرة الأسطورية أو الانحراف عنه ، والمغزى الإنسانى الجديد الذى يهدف إليه من وراء عمله الأدبى الجديد .

التجربة معقدة :

لكن لا ينبغى أن نتصور أمر النقد سهلا هيناً ، فليس من السهولة أن يضع الناقد نصب عينيه تجربة الأديب ويحسبها يسيرة ، فالتجربة — أياً كان نوعها — معقدة . ومهما يكن من شىء فهناك عدة فروض نقدية متشابكة ، ولا بأس من أن نذكرها ، وإن كنا نعتقد أنه من غير المقبول تصور اجتماعها عند التطبيق .

وأهم هذه الفروض(٢) : أن الأدب يعكس العلاقات الاجتماعية (والإنتاجية) لهذا العصر أو ذاك [عن « مركس »] ، وأن الأدب — كالأحلام — تعبير مقنع وتحقيق لرغبات مكبوتة [عن « فرويد »] ، وأن

---

(١) ويرى رشاد رشدى أن كل ما يعنى هذا الناقد إنما هو معالجة الأديب للمشكلة الاجتماعية حتى لو كانت هذه المعالجة « فاشلة » من الناحية الفنية (ص ٧ — المرجع السالف). ورشدى يدمغ هذه التجارب كلها إذ يعتبرها ولاء للمذهب الرومانتيكى الذى يرى العمل الأدبى تعبيراً وبالتالى لا تكون له — عنده — قيمة فى ذاته ، لأن قيمته فى صلته بما يعبر عنه .

(٢) ستانلى هايمن فى كتابه : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة — الترجمة العربية لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم . نشر دار الثقافة ببيروت (٩٥٨ —) ج ١ ص ١٥ وما بعدها .

الأدب انعكاس عن خيبة الأمل فى سيطرة السحر على الحياة [عن « فريزر »] ، وأن الأدب صورة للنشاط الإنسانى الذى يهدف إلى استمرار الحياة الانسانية النشيطة [عن « ديوى »] ، وأن الأدب ليس إلا أديبا يكتب وقارئا يقرؤه ولاشىء سوى ذلك [عن السلوكيين] ، وأن الأدب عمل قابل للتحليل [عن العقليين] ، وأن الأديب كانسان جزء من النظام الطبيعى والتطور الحضارى . [عن « درون »] .

والافادة من هذه الفروض يطرح النقد الحديث عدداً من الأسئلة : منها :

س : ما أهمية النص الأدبى من حيث علاقته بحياة الأديب — طفولته — عائلته — رغباته ؟

س : ما علاقة الأديب بالجماعة — بطبقته — بحياته الاقتصادية — بمجتمعه الكبير ؟

س : ماذا يؤدى العمل الأدبى لصاحبه — وكيف ؟

س : ماذا يؤدى العمل الأدبى للقارئ — وكيف ؟

س : ما العلاقة بين هاتين الوظيفتين ؟

س : ما الصلة بين النص الأدبى والنماذج الأدبية الكبرى : فى الأساطير — فى التراث — فى الأعمال المعاصرة ؟

س : ما الترتيب الذى اتبعه الأديب فى صور عمله الأدبى — عباراته — شكله العام ؟

س : ما الممكنات الفكرية وراء كلماته ؟

س : إلى أى مدى يضطلع مضمونه بالفكر ؟

س : ما غايات هذا العمل الأدبى ؟ وإلى أى درجة هى سليمة ؟ وما مدى تحققها ؟

س : أهو عمل جيد أم ردىء ؟ ولماذا ؟

ومن وراء هذا كله عدة نظريات نقدية ، راجت فى العصر الحديث ، وإن لم تكن بالجديدة ، وأشهرها ثلاث (١) :

---

(١) عن كتاب سهير القلماوى السالف : ص ٣٨ وما بعدها ط ١ وص ٤٢ وما بعدها ط ٢

— نظرية ترى العامل الأول المؤثر فى الأدب إنما هو شخصية الأديب ذاته ، وبعبارة أكثر دقة : أحداث حياته الخاصة ، وما قد تقود إليه هذه الحياة من مزاج ومعتقدات (وتنسب هذه النظرية إلى « سنت بوف ») ، الذى يرى أيضا أن فى حياة كل أديب (نقطة تحول) ، ينتهى عندها من حياته العادية ، ويبدأ فى حياة الفن ، إذ تتجلى خصائصه عبقريته .

— نظرية ترى العامل الأول المؤثر فى الأدب إنما هو فى انتماء الأديب إلى بيئة معينة (الزمان والمكان والجنس) ، فهذه العوامل هى التى تتبلور فى الأديب ، بحسبانه « أداة » أكثر إحساساً من الأدوات الأخر ، وتخرج من خلاله فى صورة معينة من الأدب . (وتنسب هذه النظرية إلى « هيبوليت تين ») :

—نظرية ترى أن العامل الأول المؤثر فى الأدب لا يمكن أن يفهم أو يقدر فى ظل الفردية - فردية المنشئ أو فردية الأثر - ، وإنما هو فرد دال على علاقته بكل ماهو من نوعه ، وبكل ما ينتمى إليه نوعه من نظام ، فالنص الأدبى شىء واحد ، ولكنه شىء لا يفهم إلا فى ظل الأدب كله وفى ظل النظام الثقافى كله لعصر من العصور ، والأديب إذن ليس أديبا لفرديته ، ولا لما يتأثر به مما حوله من أحداث ، وإنما هو أديب بما يمكن أن يعبر عنه من خصائص النظام الثقافى ، الذى يظله ، ويتفاعل مع غيره من الأنظمة الخلقية والاقتصادية والسياسية . (وتنسب هذه النظرية إلى « جوردان ») ، الذى يرى - مثلا ، وبناء على فهمه ذاك - أنه مما يعين على فهم الصور فى أدب أمة ما معرفة النظام السياسى السائد فيها ، بصرف النظر عن الزمان والمكان والجنس ، وبصرف النظر عن شخصية الأديب ، فهذا النظام السياسى - بتفاعله مع النظام الثقافى فى عصر ما - يتحكم فى شخصية الأدب - والفن عموما - وفى وجوده على نحو ما بعينه .

ويتضح لنا بعض الحق فى هذه النظرية إذا عرفنا أن الإسلام - كنظام دينى واجتماعى وسياسى - يؤثر فعلا فى أدب المستظلين بظله ، اسواء أكتبوا بلغته (وعامل اللغة عامل ظاهر القوة بين الأثر فى التوحيد والتشابه) ، أم كتبوا بلغة غير لغته مثلما كتب « عمر الخيام » بالفارسية ، أو « محمد إقبال » بالانجليزية .

تأثر النقد الأدبي بعلوم النفس والاجتماع والجمال

علم النفس :

أسهم علم النفس في توجيه الدراسات النقدية إلى عدة مناهج ومسائل ، نذكر منها (١) :

١ — البحث في عملية الإبداع والخلق ، وكيف تتم ، وما تشف عنه من مقدار حيوية الشعور ، ومدى وضوح الرؤية ، ومعايير الاتزان النفسي ، الفردي أو الجماعي ، وما قد يكون وراء هذا كله من فروق ، يمكن استغلالها في تمييز بعض الأعمال الأدبية من بعض .

٢ — استغلال مقياس (الاستقصاء النفسي) لأديب بعينه ، أو عدة أدباء بأعيانهم ، لتبين العلاقة بين الحالة الذهنية للأديب — أو للأدباء — وخصائص نتاجه — أو نتاجهم .

٣ — التعرف على شخصية الأديب ، وتحديد إطارها ، على ضوء دراسة المواقف النفسية التي يراها الناقد في اعترافات الأديب ، ورسائله ، وانعكاسات الأحداث الخارجية على نفسه ، إيجابا أو سلبا . وعلى ضوء معرفة الشخصية على هذا النحو ، يربطها الناقد بآثارها الأدبية .

٤ — استعار النقد من التحليل النفسي الفروض الأساسية عن عمل العقل الباطن (اللاشعور) ، وطريقة تعبيره بالتداعي عن رغباته الكامنة (٢) ، والفائدة من النتائج هذا التحليل تكون أوضح فيما تلقيه من أضواء على العمل الأدبي ، وفي استكشاف أبعاد التجربة ، وتفسير الدلالات الكامنة وراء العمل الأدبي (٣) ، شريطة أن يكون الناقد الذي يستخدم هذه النتائج ملما بها إلماما

---

(١) وانظر كتاب (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) تأليف ديفد ديتشس الترجمة العربية لمحمد يوسف نجم — دار صادر — بيروت — ١٩٦٧ — ص ٥٢٣ ومابعدها .

(٢) وانظر كتاب (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) تأليف ستانلي هايمن . الترجمة العربية لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم — دار الثقافة — بيروت — ١٩٥٨ ح ١ ص ١٠ وما بعدها .

(٣) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب — دار المعارف — مصر — ١٩٦٣ ص ٢٥ .

تاما ، ولا يقصر علاقته بهذه النتائج على أعلاق منها . قد تجعل من اليسير عليه كما يرى بازلر Basler يرد كل تشبيه واستعارة إلى انعكاس جنسي وتحوير كل اسم أو فعل إلى رموز جنسية .

٥ — وفي مجال التطبيق تبدو الأشعار الغنائية معرضا لحالة الشاعر الذهنية . ولاتجاهات مشاعره وانفعالاته وعواطفه .

٦ — ولا ننسى أن الميدان النفسي وسيلتنا للتعرف على الجمال ، وعلى الحق ، وعلى الخير ، وهي مثل الحياة العليا ، والأهداف المنشودة للانسانية عبر الزمن . والجمال هو المثل الأعلى للوجدان ، والحق هو المثل الأعلى للفكر . والخير هو المثل الأعلى للإرادة أو النزوع ، وكل من الوجدان والفكر والارادة مظاهر للشعور ، الذي يتذوق الجميل ، ويتعرف على الحق ، ويتحسس الخير (١) .

علم الاجتماع :

أسهم علم الاجتماع — أو بعبارة أوفى الدراسات الاجتماعية — في توجيه الدراسات النقدية إلى عدة أمور (٢) :

١ — تناول النشأة والنظم الاجتماعية والأجواء والأنشطة الحضارية ، من مثل المعطيات الدينية والأخلاقية والسياسية ، ومن مثل الدوريات والصحف والمعارض الفنية والاذاعات ، وسائر الظروف والأوضاع الاجتماعية ، التي عاش فيها الأديب ، فأثرت على اتجاه أدبه أو نوعه أو لونه . وقد سبقت الاشارة إلى أن النظام الثقافي في عصر ما يطبع الأديب بطابعه الخاص . وربما يتحكم فيه وفي وجوده على نحو ما بعينه . ويلاحظ (٣) أن الطبقات الارستقراطية تميل لأدب البرج العاجي واصطناع نظرية الفن للفن .

---

(١) عبد الحميد حسن : الأصول الفنية للأدب . ص ١٠ وما بعدها

(٢) كتاب ديفد ديتشس ص ٥٤٩ وما بعدها

(٣) كتاب علم الجمال — استطيقا لدنيس هويسمان ترجمة أميرة حلمي مطر — دار إحياء الكتب العربية — ١٩٥٩ . ص ١٠٤

والبرجوازية تستريح إلى القصص الذى يرسم عادات المجتمع ، والديمقراطية تميل إلى أدب الملاحظة أو أدب الانتقاد ، وفى عصور الأزمات يطفو الأدب الرمزى ، ويتجلى الروح الصوفى فى أكثر الآثار الأدبية .

٢ — الوقوف على التقاليد والعادات وسائر المعطيات الاجتماعية ، التى تمثل الخلفية الفنية وراء عمل الأديب .

إذا عرفنا — مثلا — أن أدوات الحرب على أيام المتنبى لاتعدو السيف والرمح والدرع والنبل ، وعرفنا أن التميمة هى علاج الجنون فى زمانه ، سهل علينا فهم ما يذكره المتنبى فى مثل قوله ، يمدح سيف الدولة ، ويهنئه بانتصاره على الروم ، فى موقعة (الحدث) سنة ٣٤٣ هـ :

بناها ، فأعلى ، والقنا تقرع القنا ، وموج المنـــايا حولها متلاطم
وكان بها مثل الجنون، فأصبحت ومن جثث القتـــلى عليها تمائم
ومن طلب الفتح الجليل فانما مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

فالمتنبى يذكر الرماح والسيوف ، ويعتبر هذه أعلى أدوات الحرب شأنا ، وينسب هذه البلدة — التى كان الروم قد فتنوا أهلها عن دينهم — إلى مثل الجنون ، ولما كان الجنون يعالج حينئذ بالتميمة صح لديه — ولدى أى ناقد — أن يعالج مثل الجنون بمثل التمائم ، وهو هنا جثث القتلى من الأعداء ، علقها سيف الدولة الحمدانى على أبواب القلعة .

ومثلا آخر : كان العرب يستملحون فى المرأة : نهود صدرها ، ودقة خصرها ، وبروز ردفها ، وإذن يجدر بالناقد أن يتذوق الصور التى تعتمد على هذا ، ولا يعيبها ، كقول امرئ القيس :

مهفهفة ، بيضاء ، غير مفاضة ، ترائبها مصقولة كالسجنجل (١)

وقول النابغة فى المتجردة :

مخطوطة المتنين ، غير مفاضة ، ريا الروادف ، بضة المتجرد (٢)

---

(١) مهفهفة : خفيفة اللحم . غير مفاضة : لا يسترخى بطنها . ترائبها : مواضع قلادتها . السجنجل : المرآة .

(٢) المتنين : للظهر متنان وهما مكتنفا الصلب عن يمين وشمال من عصب ولحم . بضة المتجرد : رخصة الجسد رقيقته فى امتلاء .

وقول كعب بن زهير :

هيفاء مقبلة ، عجزاء مدبرة ، لايشتكى قصر منها ولا طول

وقول الآخر :

أبت الروادف والثدى لقمصها مس البطون وأن تمس ظهورا

٣ — وفى مجال التطبيق قد تكون الأعمال الروائية هى المجال الأسهل ، للتعرف على الأوضاع الاجتماعية والسلوكية ، التى ارتضاها الروائى لأشخاص روايته ، ووضعهم فيها ، ولا شك أنه كانت له فرصة الاختيار والانتقاء من الأوضاع ، يستقيها من طبيعة المجتمع موضوع العمل الروائى .

علم الجمال :

أسهم علم الجمال فى توجيه الدراسات النقدية إلى ما يلى :

١ — استحضار معنى الجمال أمام كل عمل فنى . والجمال فى الأدب — وسائر الفنون — يعنى ويقتضى أشياء كثيرة ، منها(١) :

(أ) الأصالة والصدق ، والبعد بالأدب والفن عن الزيف والكذب والتصنع .

(ب) حرية الأدب والفن، وهى حرية غير مطلقة ، وإنما يقيدها الأدب والفن بقيوده ، وهى قيود فى صالح الحرية وصالح الفن فى آن . والحرية التى تمثل الجمال على هذا النحو هى (٢) الحرية المقرونة بالأوزان والقوانين ؛ لأن الحرية بدون هذه الأوزان والقوانين تكون هى الفوضى بعينها ؛ فالحر صاحب اختيار وانتقاء ومشيئة ، وصاحب غاية ، وليس للفوضى غاية ، وليس للفوضوى اختيار وانتقاء ومشيئة ، وفى الشعر نجد فى قيوده من : وزن ، وقافية ، واطراد ، وانسجام ، أمورا تتكافأ مع الطلاقة التى لاحد لها لنفس

(١) كتاب علم الجمال — الاستطيقا ، السالف . ص ٧٦ وما بعدها .

(٢) عن عباس محمود العقاد فى كتابه : مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٠٨ وما بعدها طبعة ١٩٢٤ . وكتابه : هذه الشجرة ص ٣٣ وما بعدها — طبعة ١٩٤٥ .

الشاعر وخياله المنطلق . وبالمثل يبدو جمال المرأة إذا اجتمع لها من الأشكال والألوان والحركات والمعانى ما يقاس كل منها بمقياس الجمال الذى يتمثل فى الحرية الموزونة ، فالرأس قد يطمح ، والجيد يشرئب ، والصدر يبرز ، والخصر يمشق ، والساق تدق وتستوى ، فى حدود مقاييسها ، ولا نترك لها — مفردة أو مجتمعة — حريتها فى النمو ، فتعطينا مثلا عجيبا ، يتصوره الخيال ، ولا يتصوره الجمال . وكذلك الراقصة ، جميلة بحركاتها الموزونة المتسقة الحرة ، التى لها فيها اختيار وانتقاء ومشيئة تتكافأ مع الحرية المحدودة لجسمها ، ولا تكون جميلة إذا تركت حركاتها بغير وزن وبغير اختيار .

(ج) الانسجام والتناسب والتناسق والاتزان ، وبعبارة أشمل حسن التقويم ، سواء أكان من إبداع الله المبدع الأعظم ، أم مصنوعا على غراره . والحياة مليئة بالجمال ، نشاهده ونلمسه ونحسه وندركه فى : أنواع الأحياء ، وأشكالها، وألوانها ، وألحانها ، وأعمالها ، وأفكارها ، ومشاعرها .

(د) النشوة ، وهى غبطة ترتبط بالروح . ولها صلة بالأخلاق ، وتؤدى إلى السعادة . وهى غير الشهوة ، التى ترتبط بالجسد ، ولا تؤدى إلا إلى خفة الطرب ، والهذيان الحركى .

٢ — محاولة التفرقة بين الفن وظله ، أو بين الإبداع والصناعة ، فالصناعة فى رأى كثير — عدو للفن ، لسببين(١): أنها تبدد بهاء المناظر الطبيعية ، وأنها تهدم الأسلوب حين تستبدل به العمل المتتابع .

٣ — أسهم علم الجمال فى تغذية الذوق السليم وتنميته وتكوينه ، فقواعد علم الجمال — على كثرتها واستبهامها وعدم استقرارها — معارف قد يفيد منها الناقد ، فى تربية ذوقه وصقله . وللذوق الكلمة الأولى والأخيرة فى إدراك الجمال وتقديره ، مهما تشعبت مقاييسه ومعاييره .

وينبنى على هذا أن الناس لا يدركون الجمال ولا يقدرونه بأسلوب واحد ، أو بدرجة واحدة ، لتفاوت أمزجتهم بصفة عامة ، ولاختلاف المزاج الوقتى لكل منهم على حسب حالاته الواقع هو فيها ، فادراك الجمال وتقديره إذن يمسان الطباع الفردية ويرتبطان بها . وفى هذا تفسير اختلاف الناس فى

---

(١) كتاب علم الجمال . الا نطيقا ، ص ١٢٠ وما بعدها .

اعتبار شيء ما جميلا وقبيحا، واختلاف من يرونه جميلا في مدى جماله ومقداره، وتغير نظرة الفرد الواحد ـ في حالتي حداثته واكتمال سنه ـ إلى شيء بعينه، وكذلك تتفاوت الشعوب في اعتبار موازين الجمال ومعاييره (١).

ولا يمنعنا هذا الرأي من الاشارة إلى أن من الباحثين في علم الجمال من يرجع الجمال إلى خصائص ومميزات في الشيء الجميل نفسه، تنطبق على المقاييس والمعايير الرياضية، التي تحقق التناسب والتناسق. والناقد الذي يتبع هؤلاء الباحثين يكون ـ في نقده ـ أقرب إلى الفكر منه إلى الوجدان، ويكون أقل إعجابا بما ينقده، فاذا نقد أدبا نظر إلى نواحيه اللفظية، واهتم بالأسلوب اللغوي، وبصحة العبارة (١).

٤ ــ ومما تجدر الاشارة إليه ارتباط الجمال والحق. وفي هذا يرى العقاد (٢) أن الجمال إذا بلغ أقصى أثره في النفس لم يصرفها عن الحق. وكذلك الحق إذا بلغ أقصى أثره في النفس لم يصرفها عن الجمال. وفي مجال التطبيق على الأدب لا يتصور أن يضحى الأديب بالمعنى الصادق إيثاراً لجمال الأسلوب، فان فعل ذلك فلسبب من سببين: أحدهما أن يكون الأديب نفسه عاجزا عن إفراغ ذلك المعنى الصادق في قالب بليغ جميل، وفي هذا عجز عن الصدق وعن الجمال في وقت واحد. والسبب الآخر أن يكون التعبير عن المعنى الصادق بأسلوب جميل مستحيلا، أي يكون مقضياً على هذا المعنى الصادق بألا يبرز إلا في قالب دميم من اللغة والأسلوب، وهو مالا يقول به أحد، فان لكل معنى حظه من الصياغة الجميلة، ولم يوجد ـ بعد ـ المعنى الذي تضيق به الأساليب، اللهم إلا ما كان معنى معيبا منقوصا مشوها.

تعقيب:

دخلت هذه العلوم ميدان النقد الحديث، وبدت في أعين كثير براقة معجبة، وخضع لها بعض النقاد خضوعا نسى معه المسلمات النقدية، التي يجب الحرص عليها وعدم التفريط فيها.

---

(١) وانظر أيضا كتاب الأصول الفنية للأدب لعبد الحميد حسن ص ١٣ وما بعدها.
(٢) ساعات بين الكتب. ص ٤٤ ومابعدها.

والمؤكد أن حاجتنا إلى المعارف البشرية فى النقد قائمة ، وربما تكون الحاجة إلى علوم النفس والاجتماع والجمال — من بين المعارف — أشد . ولكنها حاجة مقدورة بقدرها ، وليست مطلقة ، حاجة توجبها التفسيرات التى يلجأ الناقد إليها لكشف الأعمال الأدبية ، وسائر الأعمال الفنية ، حاجة ترتبط بمقدار ما يستشفه الناقد فى العمل المنقود من صلة بالحياة ، وبمقدار ما أعطى الأديب — أو الفنان — من نفسه انعكاسا لهذه الحياة ، وما أوسع ما تعطى الحياة ، وما أكثر ما تمنح !

وينبغى أن يحسن الناقد استخدام نظريات هذه العلوم الثلاثة وتطبيقاتها ، فهو إنما يستخدمها على الوجه الذى لا ينقله من مجال النقد إلى مجال علمى آخر ، وينبغى أن يذكر دائما أنه يبدى رأياً فى الأدب — أو الفن — وليس رأياً فى النفس أو الاجتماع أو الجمال . فالفائدة التى يحصل عليها الناقد — ومن يقرؤه — من أى من هذه العلوم هى فى المحل الأول فائدة نقدية ، فان جاءت الفائدة الأولى غير ذلك جاء النقد هزيلا وغير أصيل .

ولا ندعو إلى إهمال هذه العلوم فى النقد ، فلا ريب فى أن أياً منها يعين الناقد فى التحليل والتفسير والوصف ، ويوثق له تقديره وتقويمه وحكمه ، وبالعبارة الأعم يساعده على التمييز ، الذى اعتبرناه من قبل المعنى الأساسى للنقد .

ومهما يكن من أمر فالمعتبر فى النقد هو الذوق السليم ، وهذه العلوم الثلاثة وسواها من المعارف عوامل معينة — إن لم تكن أساسية — فى تربية الذوق وصقله ، مما يجعله أكثر قدرة على التمييز ، وأكثر توفيقا فى استعمال منطق النقد .

والذى نخشاه أن تغرق هذه العلوم الناقد — إن هو استسلم لها — فى لجج من النظريات الفلسفية ، وبخاصة أنها علوم لما تستقم لها نظرياتها ومبادئها

ومسلماتها كلها ، فتباعد بين الناقد وذوقه النقدى ، وربما انتزعت منه ما يسمى (١) « الحاسة النقدية » .

ومازلنا نسلم بأن المفتن حر فيما يبدع أو يعبر ، ولربما خضع لوجه من وجوه الانتقاء والاختيار حين يبدع أو يعبر ، إلا أنه مع ذلك(٢) حر ، لا سلطان عليه إلا طبعه ، ووجدانه ، ومواهبه . وكذلك الناقد لا يقيد حريته إلا سلطان ذوقه — إن صح تسميته قيدا — بما أفاد من ثقافة ، وخبرة ، وتأمل ، وتذوق ، ومن آراء النقدة الآخرين ، شريطة أن يسلم ذوقه من العصبية والهوى .

---

(١) أحمد أمين : النقد الأدبى . ص ٣١٢ .

(٢) محمد نايل : اتجاهات وآراء فى النقد الحديث — مطبعة العاصمة — ١٩٦٥ — ص ١٢

قضية الشكل والمضمون

— ١ —

(اللفظ والمعنى فى النقد العربى القديم)

أثار النقد العربى القضية النقدية التى نسميها اليوم (قضية الشكل والمضمون) تحت اسم (اللفظ والمعنى) .

واللفظ — كما نعرف — صوت ما ، تواضع المتكلمون به حين إنشائه على دلالته على معنى خاص محدد ، وهى دلالة أصلية مستقرة فى بطون المعاجم ، وقد تكون للفظ دلالات أخر غير دلالته الأصلية ، تنشأ من التطور اللغوى ، وهو تطوير يرتبط بانتقال الإنسانية فى مراحلها عبر الزمان ، وبالتغيرات والمواضعات الاجتماعية والثقافية والسلوكية .

واللفظ والمعنى يرتبطان إذن ، ويستدعى أحدهما الآخر .

لكن ينبغى أن يفهم بادئ بدء أن المقصود باللفظ فى قضيتنا ليس هو دائماً اللفظ المفرد ، ولا دلالته الفردية ، وإنما المقصود فى الجملة اللفظ حال تركيبه فى عبارة ، ومعناه على هذه الصورة المركبة ، أو المؤلفة .

وقد ثارت بين النقدة العرب معركة ، فمنهم من كان ينتصر للفظ ، ويعده المناط الذى يجب أن ينصرف إليه المنشئ ، يتخيره ويجلوه ويصوغه ، ومن ثم يكون التمايز والتفاضل بين المنشئين بمقدار مابين تواليهم الصورية (اللفظية) من تفاوت فى السهولة والجمال والحلاوة والإشراق ، وأضدادها . ومنهم من كان يعتبر المعنى هو المناط ، ينتقيه المنشئ ويوضحه ، فيكون التفاوت بين المنشئين بمقدار ما يحتويه إنشاؤهم من مضمون فكرى ، وبنوعه .

والذى نؤكده بين يدى بحثنا أن قضية اللفظ والمعنى قضية نقدية عربية(١) وليست بحال قضية نقدية يونانية طبق عليها أدبهم (٢)، وإن عرفها النقد الأدبى الغربى الحديث فيما بعد .

ونلم بأقوال النقدة العرب، منذ عهد الجاحظ، الذى أثار القضية، إلمامة موجزة وملخصة، نطل منها على تطور القضية عندهم، وآرائهم فيها، تاركين التفصيل لفرصة أخرى، نرجو أن تسنح، ولمن يشاء من شداة البحث، والدارسين .

الجاحظ (١٦٠ — ٢٥٥ هـ)

المشهور عن الجاحظ أنه احتفل باللفظ، وقدمه على المعنى ؛ أخذاً من تعقيبه على الشيخ أبى عمرو الشيبانى، حين استحسن معنى هذين البيتين :

لاتحسبن الموت موت البلى ؛ وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت . ولكن ذا أفظع من ذاك على كل حال

قال الجاحظ:(٣) (وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى . والمعانى مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى . وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك ؛ فانما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير) .

وما أورده الجاحظ فى تعقيبه أمور صناعية — أو هى أمور فنية — تعود إلى اللفظ ؛ فباللفظ يقام الوزن، وتجود الصياغة، ويلتحم النسيج، ويكتمل التصوير .

---

(١) انظر: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث لمحمد غنيمى هلال ص ٢٩١ ط ٢ . وفى النقد الأدبى لشوقى ضيف، ص ١٦٣ . ونظرية العلاقات أو النظم لمحمد نايل ص ٨ ومابعدها .

(٢) لا سل آبر كرومبى فى كتابه قواعد النقد الأدبى . الترجمة العربية لمحمد عوض محمد ص ٦٤ .

(٣) الحيوان ٣/٤٠ ط . الساسى .

ولقد يبدو لمن يكتفى بظاهر القول أن هذه أمور لفظية ، لاحاجة معها إلى المعنى . ولو دققنا لأدركنا أن المعنى يقف من ورائها وقفة ما ، ففى الوزن موسيقى ، والموسيقى فكرة وروح ، قبل أن تكون نغماً محسوساً . والصياغة تبدو محسة ، بيد أن وراءها عمل الصائغ أو فنه ، وهو عمل أو فن ينبع من الإحساس الجمالى الداخلى ، قبل أن يكون عملا صناعيا رتيبا . والنسيج يلتحم ظاهره أمام أعيننا التحاماً ، ولا يخفى علينا أن اليد الصناع تتدخل فى توجيه خيوط النسيج ، فتتداخل أو تتقابل ، وتتوافق أو تتخالف ، وهذا مما يميز نسيجا من آخر ، فالالتحام لايعطى شكلا واحداً دائماً . وكذلك التصوير منشؤه الخيال ، والخيال لا يعمل بعيدا عن الفكر ، واللفظ يخضع لعملية الانتقاء ، ليدل أكثر من غيره على خيال المنشىء وذوقه .

ونقدم هذا الاستنتاج بين يدى مقالة أخرى للجاحظ فى معنى البيان وفيها (١) : « . . . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الاشارة ، وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى . وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، وكانت الاشارة أبين وأنور ، كان [أى البيان] أنفع وأنجع . . . والبيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضى السامع على حقيقته ، ويهجم على محصوله ، كائنا ماكان ذلك البيان ، ومن أى جنس كان ذلك الدليل ، لأن مدار الأمر ، والغاية التى يجرى إليها القائل والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام » .

فأنت ترى الجاحظ لا يهمل المعنى ، وإنما يأتى اللفظ على قدره ، فالمعنى إذن هو الأصل ، واللفظ تبع له أو ظل له ، يقول الجاحظ فى موطن آخر :(٢) (إن المعانى إذا كسيت ألفاظا كريمة ، وأكسبت أوصافاً رفيعة ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربت على حقائق أقدارها ، بقدر مازينت وزخرفت ، فقد صارت الألفاظ فى معانى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى) . فالألفاظ بالنسبة للمعانى كالمعارض — وهى ثياب العرس — بالنسبة للجوارى ، والجوارى فيا نرى أصل ، ومعارضها زينة لها ، وقيمة

(١) البيان والتبيين ٧٦/١ وما بعدها . ط . الساسى .

(٢) المصدر ٢٥٧/١ .

هذه المعارض تأتيها من استعمالها ، ووضعها على أجساد صواحبها ، حين تجلى فيها .

وهذا المقال يفسر قول الجاحظ أيضاً(١) : (إذا اكتسى المعنى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملا) . ويفسر قوله أيضا(٢) : (إذا كان المعنى شريفاً ، واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع ، بعيدا من الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال ، مصونا عن التكلف ، صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة : ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هذه الصفة ، أصحبها الله من التوفيق ، ومنحها من التأييد ، مالا يمتنع معه من تعظيمها به صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة) . ويفسر قوله (٣) :(المعانى مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماء المعانى [أى الألفاظ] مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة ، وهى التى تكشف لك عن أعيان المعانى فى الجملة ، وعن حقائقها فى التفسير ، وعن أجناسها ، وأقدارها ، وخاصها ، وعامها ، وعن طبقتها فى السار والضار ، وعما يكون لغواً بهرجا وساقطا مطرحا) .

فالجاحظ إذن يحتفل باللفظ والمعنى ، لا باللفظ وحده ، وإن كان احتفاله باللفظ أبين وأظهر ، فمن الظلم أن يدعى عليه (٤) أنه يهتم باللفظ ويهمل المعنى (٥) .

وقد استند بعض إلى مانقله من وصاة « بشر بن المعتمر » ، التى ألقى بها إلى فتيان « ابراهيم بن جبلة » ، وجاء فيها(٦) : « من أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظا كريما ، فان حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » . فهو يجعل اللفظ والمعنى فى كفتى الميزان على حد

---

(١) المصدر ١/٢٨٧ .
(٢) المصدر ١/٤٨ ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٨ .
(٣) المصدر ١/١٧٧ .
(٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٤٥ وما بعدها . ط المنار الرابعة ١٣٦٧ هـ .
(٥) عبد الرحمن عثمان : معالم النقد الأدبى ص ١٥٧ .
(٦) البيان والتبيين : ١/٨ . ط لجنة التأليف .

سواء في الشرف ، وفى الفساد والهجنة، وانظر إليه يجمعهما في قرن ويجعل لهما — معاً — حقا من الصيانة عن الفساد والهجنة . وهو اتجاه لاندفعه من حيث التعادل ، وإن كنا ندفعه من حيث جعلهما طبقات شريفة وغير شريفة .

والذى تطمئن إليه النفس من عبارة الجاحظ : (المعانى مطروحة فى الطريق) ، أن المعانى الجيدة تتأتى للخاصة ، وتتأتى للعامة ، وإنما تظهر الفنية عند (صناعة) العبارة عن هذه المعانى ، حيث يمكن أن يتفاضل الأدباء ويتفاوتوا فى هذه الصناعة (١) .

ابن قتيبة : (٢٧٦ ﻫ)

ناقش ابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء) قضية اللفظ والمعنى ، مناقشة تطبيقية رياضية ، فجعل أقسام الشعر أربعة(٢) :

١ — ضرب حسن لفظه ، وجاد معناه . ومثل له بأمثلة ، منها : قول أوس ابن حجر :

أيتها النفس ، أجملى جزعا   إن الذى تحذرين قد وقعا

وقول أبى ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها   وإذا ترد إلى قليل تقنع

٢ — ضرب حسن لفظه وحلا ، فاذا فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى . ومثل له بالأبيات المنسوبة إلى كثير عزة :

ولما قضينا من منى كل حاجة   ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهارى رحالنا   ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا   وسالت بأعناق المطى الأباطح

فهذه الأبيات — فى رأيه — ألفاظها أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع ،

(١) وانظر كتاب التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى لبدوى طبانة ص ١٨١ .
(٢) الشعر والشعراء ١/٦٤ وما بعدها . ط . دار المعارف — ١٩٦٦ .

وإن نظرت إلى ماتحتها من المعنى وجدته لايخرج عن هذا العبارة : (لما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر غاديهم رائحهم ، بدأنا فى الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح) .

ويرى ابن قتيبة أن هذا الضرب فى الشعر كثير .

٣ — ضرب جاد معناه ، وقصرت ألفاظه عنه . ومثل له بقول لبيد بن ربيعة :

ما عاتب المرء الكريم كنفسه   والمرء يصلحه الجليس الصالح

فالبيت فى رأيه جيد المعنى والسبك ، قليل الماء والرونق .

٤ — ضرب تأخر معناه ولفظه معاً . ومثل له بأمثلة منها قول الخليل بن أحمد :

إن الخليط تصـــدع   فطر بدائك ، أو قـــع
لولا جــوار حسان ،   حور المدامع ، أربع
أم البنين ، وأسما   ء ، والرباب ، وبوزع
لقلت للراحل : ارحل   إذا بدا لك ، أو دع

فهذا شعر بين التكلف ، ردىء الصنعة ، كما قال ، وكذلك أشعار العلماء ، ليس فيها شىء يجىء عن إسماح وسهولة .

على أن ابن قتيبة يذكر (١) أن ليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يختار ويحفظ لأسباب أخر . منها :

— الاصابة فى التشبيه ، كما قيل فى مغن ردىء الصوت :

كأن أبا الشموس إذا تغنى   يحاكى عاطسا فى عين شمس
يلوك بلحيه طورا ، وطورا   كأن بلحيه ضربان ضرس

— خفة الروى ، كقول القائل يذكر حاله مع محبوبته :

ولو أرسلت من حبك مبهوتا من الصين   لوافيتك قبل الصبح أو حين تصلين (٢)

---

(١) ص ٨٤ وما بعدها .

(٢) المبهوت من الطير : الذى يرسل من بعد قبل أن يدرج .

— أن قائله لم يقل غيره ، أو لأن شعره قليل عزيز ، كقول عبد الله بن أبى ابن سلول المنافق :

متى ما يكن مولاك خصمك لاتزل تذل ، ويعلوك الذين تصارع
وهل ينهض البازى بغير جناحه ، وإن قص يوما ريشه فهو واقع

— غرابة المعنى ، كقول أحدهم :

ليس الفتى بفتى لا يستضاء به ولا يكون له فى الأرض آثار

— نبل قائله ، كقول الرشيد ، الخليفة العباسى :

النفس تطمع ، والأسباب عاجزة والنفس تهلك بين الياس والطمع

ومن الواضح أن هذه الاستثناءات من قاعدة الشعر المتخير تبدد الفكرة المنطقية التى عرضها من قبل ، وإذا صرفنا نظرا عن هذه الاستثناءات واعتمدنا صفات كل من اللفظ والمعنى كما أوردها من قبل ، بان لنا أن ابن قتيبة يقيس الأدب بمقاييس مجردة ، أو يعايره بمعايير تجارية ، فما أيسر أن نستبدل باللفظ (الغلاف) ، وبالمعنى (البضاعة) ، فينتج لدينا :

سلعة جيدة فى غلاف جيد	فى مناظرة	معنى جيد فى لفظ جيد
« رديئة « « «	»	» ردىء « « »
» جيدة « « ردىء	»	» جيد « « ردىء
» رديئة « « »	»	» ردىء « « »

وليس هكذا يقاس الأدب ، فالأدب فن إنسانى ، يترجم عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات ، ومرده إلى الذوق المدرب الخبير ، وما كان للذوق حين يتذوق أن يرتضى مثل هذا المنهج الرياضى — أو التجارى — بدليل أن ابن قتيبة نفسه لم ينصب هذا المنهج أمامه وهو يفاضل بين الشعراء . ولا نريد أن نخوض فى تأثر ابن قتيبة بالمنطق أو الفكر الاغريقى ، فلذلك موضع آخر .

قدامة بن جعفر (٢٧٥ — ٣٣٧ هـ)

قد نرى في تعرف قدامة للشعر ما يفهم منه أنه يتتصر للفظ ، فهو يقول في تعريف الشعر (١) : « إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا : (قول) ، دال على أصل الكلام ، الذى هو بمنزلة الجنس للشعر . وقولنا : (موزون) ، يفصله مما ليس بموزون ، إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا : (مقفى) ، فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا : (يدل على معنى) ، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى . . . فاذ قد تبين أن الشعر هو ما قد مناه فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا ولارديئا أبدا ، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران : مرة هذه ، وأخرى هذه ، على حسب ما يتفق » .

واشارته إلى أن من الشعر شعرا لايدل على معنى ، ليس مقصود منها — فيما نرى — أن ينفى المعنى الأصلى الذى أراد واضع اللغة من الألفاظ فرادى عن بعض الشعر ، وإنما مقصود منها أن ينفى أن يكون لبعض الشعر طائل ، بدليل مايذكره فى كتاب (نقد النثر) المنسوب إليه (٢) ، فى تعريف البلاغة(٢) :

« وحدها عندنا أنه القول المحيط بالمعنى المقصود ، مع اختيار الكلام ، وحسن النظام ، وفصاحة اللسان . وإنما أضفنا إلى الاحاطة بالمعنى اختيار الكلام ، لأن العامى قد يحيط قوله بمعناه الذى يريده ، إلا أنه بكلام مرذول من كلام أمثاله ، فلا يكون موصوفا بالبلاغة . وزدنا فصاحة اللسان ، لأن الأعجمى واللحان قد يبلغان مرادهما بقولهما ، فلا يكونان موصوفين بالبلاغة وزدنا حسن النظام ، لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن الآتى على المعنى ،

---

(١) وقد حقق عبد الحميد العبادى نسبة الكتاب إلى قدامة . انظر تقديمه لكتاب بعنوان (تحقيق فى حياة قدامة) ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) نقد النثر . ص ٦٦ ط دار الكتب المصرية — ١٩٣٣ بتحقيق طه حسين والعبادى

ولا يحسن ترتيب ألفاظه ، وتصيير كل واحدة منها مع مايشاكلها ، فلا يقع ذلك موقعه . فما أتى فى نهاية النظام قول أمير المؤمنين [على بن أبى طالب رضى الله عنه — فى بعض خطبه : (أين من سعى واجتهد ، وجمع وعدد ، وزخرف ونجد ، وبنى وشيد !) ، فأتبع كل حرف بما هو من جنسه ، وما يحسن معه نظمه ، ولم يقل : أين من سعى ونجد ، وزخرف وشيد ، وبنى وعدد . ولو قال ذلك لـكان كلاماً مفهوماً ، ومن قائله مستقيما ، وكان مع ذلك فاسد النظم ، قبيح التأليف » .

فى هذا الأسلوب التقريرى ينتصر قدامة للفظ ، وإن أشار إلى نظرية النظم ، وجعلها فى ترتيب الألفاظ وتصيير كل واحدة منها مع ما يشاكلها ، وعنى بالنظم التأليف ، كما جاء فى آخر العبارة المنقولة عن (نقد النثر) .

ابن طباطبا : (٣٢٢ هـ)

فى كتابه (عيار الشعر)(١) ، ذكر أن الشعر صناعة ، وأن الصناعة تقتضى الفصل بين الألفاظ والمعانى ، وإن أجراهما بعد ذلك فى لفق ، فقال(٢) : « وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها ، وتقبح فى غيرها ، فهى لها كالمعرض للجارية الحسناء ، التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض . وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه » .

وهذه الفكرة سبق بها الجاحظ ، وزادها ابن طباطبا تفصيلا ، فأوضح أن ليس كل معرض تلبسه الجارية يزيدها حسنا ، أى أن هناك من المعانى معنى حسنا يشينه معرضه : (المعنى الجيد واللفظ الردىء عند ابن قتيبة) ، وهناك اللفظ الحسن يلبسه المعنى القبيح : (اللفظ الجيد والمعنى الردىء عند ابن قتيبة) .

---

(٢) ص ٥ وما بعدها تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام . المكتبة التجارية الكبرى (١٩٥٦) .

(٢) ص ٨ .

وزاد ابن طباطبا تفصيل القول فيما سماه الأشعار المحكمة وأضدادها . والأشعار المحكمة عنده هي(١) : المحكمة الرصف ، المستوفاة المعاني ، السلسة الألفاظ ، الحسنة الديباجة ، فهو يهتم باستيفاء المعاني وحسب ، إلى جانب ثلاثة أمور تحكم الشعر في نظره : رصف محكم ، ولفظ سلس ، وديباجة حسنة . وبهذا تخرج خروج النثر سهولة وانتظاما ، لا استكراه في قوافيها ، ولا تكلف في معانيها .

وقد مثل ابن طباطبا لهذه الأشعار المحكمة بأمثلة كثيرة(٢) ، نذكر منها قول زهير من معلقته :

سئمت تكاليف الحياة . ومن يعش ... ثمانين حولا — لا أبالك — يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب ... تمته ، ومن تخطئ يعمر فيهرم
وأعلم علم اليوم والأمس قبله ... ولكنني عن علم ما في غد عم
ومن لم يصانع في أمور كثيرة ... يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله ... على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره ، ومن لا يتق الشتم يشتم

وقوله في المدح :

وفيهم مقامات حسان وجوههم ... وأندية ينتابها القول والفعل
على مكثريهم رزق من يعتريهم ... وعند المقلين السماحة والبذل
وإن جئتهم ألفيت حول بيوتهم ... مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل
فما يك من خير أتوه فإنما ... توارثه آباء آبائهم قبل
وهل ينبت الخطي إلا وشيجه ... وتغرس — إلا في منابتها — النخل

وقول أبي ذؤيب :

أمن المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع
وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لا تنفع
والنفس راغبة إذا رغبتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع

---

(١) ص ٣٢ وص ٤٩ .

(٢) ص ٤١ وما بعدها .

ومن الشعر ــ عنده ــ شعر حسن اللفظ واهى المعنى(١) ، كقول جرير :

إن الذين غدوا بلبك غادروا   وشلا بعينك لا يزال معينـا
غيضن من عبراتهن ، وقلن لى :   ماذا لقيت من الهوى ولقينا

وهناك شعر ذو معرض حسن ابتذل على ما لا يشاكله من المعانى(٢) ، كقول كثير :

فقلت لها : ياعز . كل مصيبة   إذا وطنت يوماً لها النفس ذلت

وقالت العلماء « لو أن كثيرا جعل هذا البيت فى وصف حرب لكان أشعر الناس » (٢) .

وهناك شعر صحيح المعنى رث الصياغة ، كالحكم العجيبة والمعانى الصحيحة الرثة الكسوة ، التى لم يتنوق فى معرضها الذى أبرزت فيه (٣) . كقول القائل (٤) :

وما المرء إلا كالشهاب ، وضوئه   يحور رمادا بعد إذ هو ساطـع
وما المال والأهلون إلا ودائع   ولا بد يوماً أن ترد الودائـع

وهناك شعر قاصر ، قصر فيه أصحابه عن الغايات التى أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظاً ( ) ، كقول امرئ القيس :

فللساق ألهوب ، وللسوط درة   وللزجر منه وقع أخرج مهذب(٦)

وقد قيل : إن فرسا يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء غير جواد(٥) .

وهذه هى ضروب الشعر عند ابن قتيبة ، وزاد عليها ابن طباطبا ضروبا أخر (٧) ، ترجع — عند التحقيق — إلى الضروب الأربعة .

ويهتم ابن طباطبا بما يسميه (ملاءمة معانى الشعر لمبانيه)(٨) ، ومما قال

---

(١) ص ٨٣ .   (٢) ص ٨٥ .   (٣) ص ٨٧ .
(٤) هو لبيد بن ربيعة والبيتان من مرثيته لأخيه أربد .   (٥) ص ٩٦ .
(٦) الألهوب : شدة الجرى التى تثير التراب . والدرة : شدة الدفع . والأخرج : ذكر النعام . والمهذب : السريع .
(٧) انظر ص ١٠٢ ومابعدها .   (٨) ص ١٢٠ ومابعدها .

فى ذلك : « قالت الحكماء : إن للكلام الواحد جسداً وروحا ، فجسده النطق ، وروحه معناه ، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة ، مقبولة حسنة ، مجتلبة لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه ، والمتفرس فى بدائعه ، فيحسه جسما ، ويحققه روحا ، أى : يتقنه لفظاً ، ويبدعه معنى . ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة ، فيكسوه قبحا ، ويبرزه مسخاً . بل : يسوى أعضاءه وزنا ، ويعدل أجزاءه تأليفا ، ويحسن صورته إصابة ، ويكثر رونقه اختصارا ، ويكرم عنصره صدقا ، ويفيده القبول رقة ، ويحصنه جزالة ، ويدنيه سلاسة ، وينأى به إعجازا ، ويعلم أنه نتيجة عقله ، وثمرة لبه ، وصورة علمه ، والحاكم عليه أو له » .

القاضى عبد العزيز الجرجانى (٢٩٠ — ٣٦٦ هـ) :

اعتمد القاضى الجرجانى ذوق الناقد السليم حكماً فى النقد ، ومناطاً لتقويم ما يتذوقه من شعر وأدب ، ورأى من أول الأمر فى كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) أن الشعر فى نمطه وأسلوبه وتصويره يتلاءم مع بيئته ؛ فشعر أهل الجاهلية مغرب ، متبد ، وشعر المحدثين سهل ، لين ، بعيد من الإغراب والتبدى ، ويكون الشاعر من المحدثين صادقا غير متكلف إذا جاء شعره كذلك ، أما إذا تكلف شعر الأقدمين وقلدهم فقد خلط عملا صالحا وآخر سيئاً ، وجاء بأمشاج متباينة ، فيذبو مركبه ، وتزل قدمه بعد ثبوتها ، ويأتى « مع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن ، كالذى نجده كثيراً فى شعر أبى تمام ، فانه حاول — بين المحدثين — الاقتداء بالأوائل فى كثيراً من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، فقبح فى غير موضع من شعره » ، وذلك مثل قوله فى الغزل :

دعنى وشرب الهوى يا شارب الكاس ؛   فاننى للذى حسيته حاسى
لا يوحشنك ما استعجمت من سقمى ؛   فان منزله من أحسن الناس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتى ،   ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسى

متى أعيش بتأميل الرجاء ، إذا ما كان قطع رجائى فى يدى يأسى

يقول القاضى الجرجانى : « فلم يخل بيت منها من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق ، وجانس ، واستعار فأحسن . وهى معدودة فى المختار من غزله ، وحق لها ، فقد جمعت — على قصرها — فنونا من الحسن ، وأصنافا من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ماتراه . ولكنى ما أظنك تجد له من سورة الطرب وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب :

أقول لصاحبي ، والعيس تهوى بنا ، بين المنيفة فالضمار :
تمتع من شميم عرار نجد ، فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد ، وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين ، وما شعرنا بأنصاف لهن ، ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل ، وأقصر ما يكون من النهار

فهو كما تراه بعيد من الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخذ ، قريب التناول » .

وينتهى القاضى الجرجانى الى القول بأن « العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن : بشرف المعنى وصحته ، وبجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس ، والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع فى الاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض » .

وهذا الاهتمام بالحسن الفطرى غير المجلوب ، يؤكد معه القاضى الجرجانى أكثر من مرة دور الذوق ، ومما يقول فى ذلك : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنق (١) كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام

(١) وايست « الأنفس » ، على ماحوره محمد نايل فى كتابه نظرية العلاقات أو النظم ص ١٢ .

المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناسق الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم ـ وان قايست وفكرت ـ لهذه المزية سبباً . وكذلك الكلام : منثوره ومنظومه ، تجد منه المحكم الوثيق ، والجزل القوى ، والمنمق الموشح ، قدهذب كل التهذيب ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة » .

وهكذا انتقلت نظرية الجمال من الخلاف بين اللفظ والمعنى إلى الخلاف بين الأساليب وما فيها من تفاوت ، بين مطبوع ومصنوع ، ثم الرجوع فى تمييزها الى الذوق والممارسة(١) .

الآمدى (٣٧١ هـ)

ينحاز الآمدى فى كتابه (الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى) الى جانب اللفظ . يقول فى معرض الدفاع عن شعر البحترى : « هـذا مذهب من جل مايراعيه من أمر الشعر دقيق المعـانى ، ودقيق المعانى موجود فى كل أمة ، وفى كل لغة . . . وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل فى أمثاله » . وقال : « . . . وهذا أصل يحتاج إليـه الشاعر ، والخطيب صاحب النثر ، لأن الشعر أجوده أبلغه . والبلاغة إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الغرض ، بألفاظ عذبة ، مستعملة ، سليمة من التكلف ، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية ، وذلك كما قال البحترى :

والشعر لمح ، تكفى إشارته ، وليس بالهذر طولت خطبه

وكما قال أيضاً :

ومعان ، لو فصلتها القوافى هجنت شعر جرول ، ولبيـــد
حزن مستعمل الكلام اختيارا ، وتجنبن ظلمـــة التعقيـــد
وركبن اللفظ القريب ، فأدركن به غاية المراد البعيد

---

(١) محمد نايل : نظرية العلاقات أو النظم ص ١٣ .

فان اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذاك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه . قالوا : وإن كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شىء صحيح الوصف ، وسليم النظر — قلنا له : جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فان شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغاً ؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم . فان سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء . وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، ويفسده ، ويعميه ؛ حتى يحوج مستمعه إلى طول التأمل » .

فالآمدى كما ترى يرتكز على اختيار الكلام ، ووضع الألفاظ مواضعها ، وسلامتها من التكلف ؛ ووفائها بالمعانى . أما المعانى — والدقيق منها بخاصة — فموجودة فى كل أمة وفى كل لغة ، ومن هنا انفردت الأمة العربية واللغة العربية بالبيان . والدقيق من المعانى صاحبها حكيم أو فيلسوف ، وليس يليق به أن يسمى شاعراً أو يدعى بليغاً ، ومن أتى من الشعراء بالمعنى الدقيق فى لفظ ردىء سيء التأليف فقد ذهب بطلاوة معناه ، وأفسده وعماه ، وأحوج متذوقه إلى طول التأمل ، وهذا يبعد به عن الفطرة العربية .

ابو هلال العسكرى (٣٩٥ هـ)

ذهب أبو هلال فى كتابه (الصناعتين) إلى تفضيل الأسلوب السهل ، الذى جمع : « العذوبة ، والجزالة ، والرصانة ، مع السلاسة ، والصناعة ، واشتمل على : الرونق ، والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وإذا ورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ؛ فالنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الجاسى » . وليس

الشأن عنده فى إيراد المعانى ، « وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف » .

وذهب أبو هلال مذهب ابن قتيبة فى الأبيات (ولما قضينا من منى . . .) إلى أن حسنها يرجع الى لفظها ، وأنها لا تحوى معنى ذا بال .

والمعنى أعند بى هلال ضربان : ضرب مبتدع على غير مثال فليس لمبتدعه أمام يقفوه فيه ، وضرب يحتذى فيه المتقدم . وفى كلا الضربين لا بد من عبارة حسنة ولفظ ملائم ، اذ لا يصلح المعنى بدون هذين .

ويدعو أبو هلال – استرسالا فى اعتماده اللفظ – إلى تنميق الشعر وتنقيحه وتهذيبه ، بالغاء ماغث من الأبيات ، ورث ، ورذل ، والاقتصار على ماحسن ، وفخم ، حتى تستوى أجزاء الشعر ، وتتضارع هوادى القصيد وأعجازه .

ويعتبر أبو هلال – كالعتابى وابن طباطبا – الألفاظ أجساداً والمعانى أرواحا ، وأنك إنما تراها بعين القلب فاذا قدمت مؤخراً أو أخرت مقدماً ، أفسدت الصورة ، وغيرت المعنى ، كما لو حولت رأساً إلى موضع يد ، أو يداً إلى موضع رجل ، لتغيرت الخلقة .

المرزوقى (٤٢١ ﻫ)

عرض المرزوقى – فى تقديمه لشرح ديوان الحماسة – الأسس التى يتم بمقتضاها اختيار الشعر ، وجملتها ثلاث طرق :

١ — طريقة الاعتدال فى اللفظ والمعنى . أوكما يقول : « استواء اللفظ بجماله وحسن تأليفه وخلوه مما يكدر ويشوه ، من العى ، والخطأ فى اللغة والإعراب ، وابتعد عن جنف التأليف ، حتى جاء مستساغا سلسا ، فيقع بتلك الصفات موقعه الحسن فى السمع ، فيلتذ به ، فاذا تم له صواب المعنى حسن تقبل العقل له ، وقبله الفهم ، وبذلك يكون تم له جانب البلاغة » :

٢ — طريقة البديع : يقول المرزوقى : « ومنهم [أى من الشعراء] من لم يرض بالوقوف على هذا الحد ، فجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه : تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الوارد على الصادر ، وتناسب الفصول والوصول ، وتعادل الأقسام والأوزان ، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو فى الاختيار أولى ، حتى يطابق المعنى اللفظ ويسابق فيه الفهم السمع . . . ومنهم من ترقى إلى ما هو أشق وأصعب ، فلم تقنعه هذه التكاليف فى البلاغة حتى طلب البديع ، من الترصيع والتسجيع . . . وأكثر هذه الأبواب لأصحاب الألفاظ ، إذ كانت الألفاظ للمعانى بمنزلة المعارض للجوارى ، فأرادوا أن يلتذ السمع بما يدرك منه ، ولا يمجه ، ويتلقاه بالإصغاء إليه ، والإذن له ، فلا يحجبه » .

٣ — طريقة أصحاب المعانى : يقول المرزوقى : « ومن البلغاء من قصد فيما جاش به ناظره إلى أن يكون استفادة المتأمل له والباحث عن مكنونه من آثار عقله ، أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله ، وهم أصحاب المعانى ، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة ، عذبة ، حكيمة ، ظريفة ، أورائقة ، بارعة ، فاضلة ، كاملة ، لطيفة ، شريفة ، زاهرة ، فاخرة ، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه ، لائقة الاستعارة ، صادقة الأوصاف لائحة الأوضاع ، خلابة فى الاستعطاف ، عطافة لدى الاستنفار ، مستوفية لحظوظها عند الاستنهام من أبواب : التحريض ، والتعريض ، والإطناب ، والتقصير ، والجد ، والهزل ، والخشونة ، والليان ، والإباء ، والسماح ، من غير تفاوت يظهر فى خلال أطباقها ، ولا قصور ينبع من أثناء أعماقها ، مبتسمة من مثانى الألفاظ عند الاستشفاف ، محتجبة فى غموض العيان لدى الامتهان ، تعطيك مرادك إن رفقت بها ، وتمنعك جانبها إن عنفت معها : فهذه مناسب المعانى لطلابها » .

ثم أورد المرزوقى عدة معايير ، يهمنا منها الآن عيار المعنى وعيار اللفظ .
« فعيار المعنى : أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فاذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء ، مستأنسا بقرائنه ، خرج وافياً ، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته » .

وعيار اللفظ المفرد فى جماله لدى الطبع السليم ، وصقله ، وسلاسته ، وسهولته على اللسان ، وكثرة استعماله ، وإلا بعد عن الذوق وبدا غريباً ، ومن مجموع هذه المزايا ينشأ للألفاظ عند تركيبها حال من التآخى والتلاؤم والتوافق .

ابن رشيق (٤٥٦ هـ)

يذهب ابن رشيق فى كتابه (العمدة) إلى أن(١) : « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر ، وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب ، قياساً على ماقدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فاذا اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا ، لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيده فائدة . وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح معه معنى ، لأنا لا نجد روحا فى غير جسم البتة » .

ويقف ابن رشيق موقفا وسطاً ، لا يفضل اللفظ على المعنى ، ولا المعنى على اللفظ ، ولا يفصل بينهما ، ويشبههما بالروح والجسد ، وإن كان هذا التشبيه مردوداً فى كثير من الحالات . وحين يتكلم ابن رشيق عن المعنى يعنى بالضرورة معنى العبارة لا اللفظة المفردة(٢) .

(١) العمدة ١/١٢٤ .
(٢) د. زغلول سلام : تاريخ النقد العربى ٢/١٥٥ . المعارف — ١٩٦٤ .

قضية الشكل والمضمون

— ٢ —

(نظرية النظم عند عبد القاهر)

نشأة نظرية النظم :

عندما وصلت الدراسات النقدية إلى عبد القاهر الجرجانى (٤٧١ هـ) كانت قد ظهرت فى أفق النقد الأدبى العربى نظريتان : إحداهما تميل إلى اعتبار الجمال راجعا إلى اللفظ ، والأخرى تميل إلى جانب المعنى فى اعتبار هذا الجمال .

وقد رأينا الجاحظ يهتم باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى ، ويجعل اللفظ كسوة للمعنى ، كما يكسو المعرض الجارية . وابن قتيبة يقسم اللفظ والمعنى بين صفتى الجودة والرداءة ، فيخرج فى النقد معادلة رياضية للنتاج الأدبى العالى باجتماع الجودة فى كلا اللفظ والمعنى ، وللنتاج الأدبى الهابط باجتماع الرداءة عليهما ، وللنتاج الأدبى الأوسط إذا تعاورت عليهما معاً الجودة والرداءة . وقدامة بن جعفر ينتصر للفظ وتأليفه . وابن طباطبا يرى الجمال عملية صناعية ، فهو يفصل اللفظ على المعنى ، كما يفصل المعرض على الجارية ، ويقول بالملاءمة بين المعانى والمبانى ، كملاءمة الروح والجسد . والقاضى الجرجانى يعتمد الذوق فى النقد ، ويهتم بالحسن الفطرى غير المجلوب ، ويرجع إلى البيئة فى إنشاء العمل الأدبى ، ويرى فى الخروج عن مقتضيات البيئة تكلفاً ونبوة . والآمدى ينحاز إلى جانب اللفظ انحيازاً ، ويرى أن اللفظ يمكن أن يقوم بنفسه دون المعنى ، بل إن دقة المعانى عنده تنتج فلسفة وحكمة لا شعراً . والعسكرى يرى أن الشأن ليس فى إيراد المعانى ، وإنما الشأن فى اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وطلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف ، ويعيد القول بارتباط اللفظ

والمعنى كارتباط الجسد والروح . والمرزوقي يعتبر عيار المعنى ما يقبله العقل الصحيح ، ويكون وافيا ، وعيار اللفظ في التآخي والتلاؤم والتوافق . وابن رشيق يقف موقفاً وسطاً بين اللفظ والمعنى ، وهو يفصل رأيه في اعتبار اللفظ جسما روحه المعنى .

جاء عبد القاهر ، فبدأ في كتابه (دلائل الاعجاز) بنقض النظريتين(١) ، وانتهى إلى أن جمال الكلام ليس مناطه اللفظ والمعنى ، وإنما هو في نظم الكلام ، أي الأسلوب .

وعبد القاهر نفسه أقدر على عرض نظريته ، والإقناع بها ، ولكنه قد يحوج إلى طول التأمل وإعمال الفكر ، لذلك نحاول أن نعبر بعبارتنا عما نفهمه عنه . وعلى من يود أن يتمتع بعبارته الحلوة الرصينة أن يرجع إلى كتابيه : (دلائل الاعجاز) و (أسرار البلاغة). ولقد نجتزئ من كلامه هنا بقليل ، لأننا لسنا في مجال الدراسة التفصيلية للنظرية (٢) .

معنى النظم :

يؤخذ من كلام عبد القاهر (٣) أن النظم له معنيان :

المعنى الأول : ضم اللفظ إلى اللفظ كيف اتفق ، فتتوالى الألفاظ في النطق ، وهذا يشبه حال من يعد الجوز ، أو يجمع الحصا . وليس هذا المعنى بمقصوده ومراده .

المعنى الآخر الذي يقصده عبد القاهر من النظم هو : ترتيب الألفاظ على حسب ما تقتضيه المعاني في النفس ، فهو نظير « للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك ، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها

---

(١) طه حسين : مقدمة في البيان العربي (تقديم كتاب نقد النثر) ص ٢٨ .

(٢) للاستزادة : اقرأ كتاب (نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر والنقد العربي الحديث لمحمد نايل – دار الطباعة المحمدية بالأزهر – القاهرة – ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤م .

(٣) دلائل الاعجاز – ط ٤ – دار المنار – ١٣٦٧ هـ ص ٤٠ وما بعدها .

مع بعض ؛ حتى يكون لوضع كل — حيث وضع — علة تقتضى كونه هناك ،وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح » . وفى هذا النظم تتناسق الدلالات ، وتتلاقى المعانى ، على الوجه الذى يقتضيه العقل ، و « الألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى فانها — لا محالة — تتبع المعانى فى مواقعها » . ولا يعقل أن تكون مفكراً فى نظم الألفاظ وأنت لا تدرك أوصافها وأحوالها،فالجمال دائماً(١) راجع إلى المعانى .

ويزيد حسن المعانى « بأن يجامع شكل منها شكلا » أى بأن تتفق وتلاءم وتتقارب أرحامها (٢) . فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف وتركب وترتب(٣) ، وهذا الترتيب « يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى ، المرتبة فى النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل (٤ » .

ومع هذا لا ينفى عبد القاهر أن الاستحسان قد يرجع أحياناً إلى اللفظ ، من غير شك من المعنى فيه ، وكونه من أسبابه ودواعيه ، وذلك فى نمط واحد ، « وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس فى استعمالهم ، ويتداولونه فى زمانهم ، ولا يكون وحشياً غريباً ، أو عاميا سخيفا » (٤) . ولكن هذا الحسن « لا يتعدى اللفظ والجرس إلى ما يناجى فيه العقل النفس »(٥) .

التركيب النحوى لازم للنظم :

ويرى عبد القاهر « أن لا نظم فى الكلم ، ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك » . وسبيل هذا كله مراعاة التركيب النحوى ، فالاسم مثلا قد يجعل فاعلا لفعل ، أو خبرا عن مبتدأ ، أو تابعا ، أو فضلة على نحو ما ؛ لأن معنى هذا الاسم —

---

(١) تعليق الإمام محمد عبده — هامش ص ١٨ من أسرار البلاغة — ط ٣ — مطبعة عيسى البابى الحلبى — ١٣٥٨ هـ — ١٩٣٩ م .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٨ .

(٣) المصدر ص ٢ .

(٤) المصدر ص ٣ .

(٥) المصدر . ص ٤ .

لالفظه — هو الذى يعين مكانه فى جملته ، وبناء عليه يصح فى العقل « أن اللفظ تبع المعنى فى النظم ، وأن الكلمة تترتب فى المنطق ، بسبب ترتب معانيها فى النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقع فى ضمير ولا هجس فى خاطر : أن يجب فيها ترتيب ونظم » (١) .

ويزيد عبد القاهر رأيه وضوحا بقوله (٢) : « إنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفرادا ومجردة من معانى النحو ، فلا يقوم فى وهم ، ولا يصح فى عقل : أن يتفكر متفكر فى معنى فعل ، من غير أن يريد إعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه ، وجعله فاعلا له ، أو مفعولا . . . أو ما شاكل ذلك » ؛ أى أن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلم مجردة من معانى النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير هذه المعانى وتوخيها فيها . « وإن أردت مثالا فخذ بيت بشار :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا　　　وأسيافنا — ليل تهاوى كواكبه

وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معانى هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معانى النحو التى تراها فيها ، وأن يكون قد وقع (كأن) فى نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شىء ، وأن يكون فكر فى (مثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثانى ، وفكر فى (فوق رءوسنا) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى (الرءوس) ، وفى (الأسياف) من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على (مثار) ، وفى الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكر فى (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا لـ (كأن) ، وفى (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل (تهاوى) فعلا لـ (الكواكب) ، ثم يجعل الجملة صفة لـ (الليل) ؛ ليتم الذى أراد من التشبيه ؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعانى التى تراها فيها ، » (٣) .

---

(١) دلائل الاعجاز . ص ٤٤ وما بعدها .
(٢) المصدر . ص ٣١٤ .
(٣) المصدر . ص ٣١٥ .

ويمتلئ كتاب (دلائل الاعجاز) بأمثلة كثيرة ، كهذا المثال، تؤكد لزوم التأليف النحوى للنظم .

فالنظم ـ إذن ـ « أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تخل بشىء منها . وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر(١) إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق / وزيد ينطلق / وينطلق زيد / ومنطلق زيد /وزيد المنطلق / والمنطلق زيد / وزيد هو المنطلق / وزيد هو منطلق . وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك : إن تخرج أخرج / وإن خرجت خرجت / وإن تخرج فأنا خارج / وأنا خارج إن خرجت / وأنا إن خرجت خارج . وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك : جاءنى زيد مسرعا / وجاءنى يسرع / وجاءنى وهو مسرع / أو ، وهو يسرع / وجاءنى قد أسرع / وجانى وقد أسرع ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويجىء به حيث ينبغى له . وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى ، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ، فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن يجىء بـ (ما) فى نفى الحال ، وبـ (لا) إذا أراد نفى الاستقبال ، وبـ (إن) فيما يترجح بين أن يكون وألا يكون ، وبـ (إذا) فيما علم أنه كائن . وينظر فى الجمل التى تسرد ، فيعرف موضع (الفصل) فيها من موضع (الوصل) ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع (الواو)من موضع (الفاء) ، وموضع (الفاء) من موضع (ثم) ، وموضع (أو) من موضع (أم) ، وموضع (لكن) من موضع (بل) ، ويتصرف فى التعريف ، والتنكير ، والتقديم ، والتأخير ، فى الكلام كله ، وفى الحذف والتكرار ، والاضمار ، والاظهار ، فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغى له » .

« هذا هو السبيل . فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم — إلا وهو

(١) يقصد به المحمول .

معنى من معانى النحو ، قد أصيب به موضعه ، ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له . فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة ، وذلك الفساد ، وتلك المزية ، وذلك الفضل ، إلى معانى النحو ، وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه » (١) .

وليس من شك فى أن عبد القاهر أفاد من نظرات النحاة السابقين ، حين كان « النحو » أرحب أفقاً ، وأكثر خصبا (٢) .

الوضع والموضع :

أورد عبد القاهر شبهة قد تعرض لمن يغلط ، فيظن « أن للعرب الفضل والمزية فى حسن النظم والتأليف » لأنهما يرجعان إلى أن اللغة لهم بالطبع والوضع ، ونفى أنه — أى عبد القاهر — يوجب المزية والفضل من هذه الجهة ، وأنه إنما أوجبها للعلم بمواضع اللغة ، وما ينبغى أن يصنع فيها ، وضرب أمثلة تجلو رأيه ، نكتفى منها بحروف العطف فـ(الواو) للجمع ، و(الفاء) للتعقيب بغير تراخ ، و (ثم) للتعقيب بشرط التراخى ، وليست المزية ترجع للعلم بهذه الأوضاع ، وإنما المزية تتأتى للناظم من حسن التخير ، ومعرفة موضع كل منها فيما ينشئه من الكلام . ويتسع فى التمثيل ، فيذكر (الاستعارة) ، ويبين أنه على القول الأول (أى القول بأن المزية للعرب فى رجوعهم إلى ما وضعوا) لا نقع الفضيلة إلا فى الاستعارة المتعارفة فى كلام العرب فقط ، ولا تجاوزها . ومن شأن هذا الحجر على المنشئين ، فلا يكون لأحدهم أن يبدع استعارة ، أو ينشئها إنشاء . ولا يقول بمثل هذا إلا ضحل الذهن ، ضئيل الفهم (٣) .

---

(١) دلائل الإعجاز . ص ٦٤ و ٦٥ .

(٢) محمد نايل : نظرية العلاقات أو النظم . ص ١٣ .

(٣) دلائل الاعجاز . ص ١٩٢ .

المعانى والأصباغ :

وفى سبيل التقريب والإقناع بأن المزايا فى النظم إنما تكون بحسب المعانى والأغراض المقصودة ، يقول(١) : « ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد ، والغرض الذى تؤم . وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ ، التى تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى (فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها) — إلى ما لم يكن يتهدى إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ، ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم » .

« واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية فى نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ ، تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر فى العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له بالحذق والأستاذية ، وسعة الذرع ، وشدة المنة [القوة] ، حتى تستوفى القطعة ، وتأتى على عدة أبيات . وذلك ما كان من الشعر فى طبقة ما أنشدتك من أبيات البحترى (٢) » .

« ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة [دفعة] ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ، وموضعه من الحذق ، وتشهد له بفضل المنة ، وطول الباع ، وحتى تعلم — إن لم تعلم القائل — أنه من قبل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يد صناع ، وذلك

---

(١) المصدر ص ٦٩ وما بعدها .

(٢) وهى الأبيات التى سبق أن ذكرها فى ص ٦٧ مثالا على الشعر الرائق الذى يهز النفس فى مدح الفتح بن خاقان :

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا ... ت عزما وشيكا ورأيا صليبا
تنقل فى خلقى سؤدد ... سماحا مرجى ، وبأسا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخا ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

ما إذا أنشدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت: هذا هذا. وما كذلك فهو شعر الشاعر، والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البزل، [الكاملو التجربة]، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول إلهاماً، ثم إنك تحتاج إلي أن تستقرى عدة قصائد، بل أن تفلي ديوانا من الشعر، حتى تجمع منه عدة أبيات».

أنماط النظم :

وللنظم عند عبد القاهر ثلاثة أنماط :

الأول : النمط العالي، وصنعته تكون في نظمه .

والثاني : النمط العادي، وصنعته تكون في لفظه .

والثالث : يجمع الحسن من جهتي النظم واللفظ .

* فالنمط العالي(١) : أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلي أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، — نعم — وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع، يضعهما بعد الأولين . وليس شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة» ومن أمثلته ما تزاوج فيه بين معنيين في الشرط والجزاء معا، كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهي، فلج بي الهوى أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

ومن أمثلته ما جاء فيه التقسيم كقول حسان بن ثابت :

قوم : إذا حاربوا ضروا عدوهم، أو حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

سجية تلك منهم غير محدثة، إن الخلائق — فاعلم — شرها البدع

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٧٣ وما بعدها .

وبعدما يذكر عدداً من الأمثلة يصف هذا النمط بأنه « النمط العالى ، والباب الأعظم ، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه » .

* والنمط العادى(١) : « سبيله – فى ضم بعضه إلى بعض – سبيل من عمد إلى لآل ، فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجىء له منه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين . وذلك إذ كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً ، غير أن تعطف لفظا على مثله ، كقول الجاحظ : (جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحبب إليك التثبت ، وزين فى عينك الإنصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الذلة ، وما فى الجهل من القلة) . . . وكقول بعض البلغاء فى وصف اللسان : (اللسان أداة يظهر بها حسن البيان ، وظاهر يخبر عن الضمير ، وشاهد ينبئك عن غائب ، وحاكم يفصل به الخطاب ، وواعظ ينهى عن القبيح ، ومزين يدعو إلى الحسن ، وزارع يحرث المودة ، وحاصد يحصد الضغينة ، ومله يونق الأسماع) ، فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب – إلا بمعناه ، أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتأليفه ؛ وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا » .

* وهناك نمط ثالث ، يجمع الحسن من الجهتين : النظم واللفظ معاً ، وهو عند عبد القاهر نمط مشكل(٢) ، لأنه يحير متذوقه ، فما يدرى من أى جهة يكون حسنه ، فكلا الأمرين : النظم واللفظ ، يشده إلى جانبه . ومن أمثلة هذا النمط من كلام الله العزيز قوله – جل شأنه – : « واشتعل الرأس شيبا »(٣)

---

(١) المصدر . ص ٧٦ / ٧٧ .
(٢) المصدر ص ٧٨ .
(٣) سورة مريم – آية ٤ .

وقوله — تعالى —: « وفجرنا الأرض عيونا »(١) ، ومن الشعر قول المتنبي يمدح سيف الدولة باستيلائه على قلعة (الحدث) وبنائها :

غصب الدهر والملوك عليها فبناها في وجنة الدهر خالا(٢)

علاقة النظم بالمعنى والغرض :

وقد تعرض عبد القاهر للمفاضلة بين عبارتين ، تكون لإحداهما المزية على الأخرى ، بسبب امتياز الأولى في المعنى ، ويؤخذ من كلامه(٣) : أن الغرض هو الذي يوجه المعنى ، وبالتالي يكون النظم على حسب ما يقتضيه هذا المعنى الموجه . وقياسا على ما ذكره من الأمثلة نجد فروقا في المعاني بين عبارات التشبيه الآتية :

* محمد كالأسد .
* كأن محمداً الأسد .
* محمد أسد .

ففي الأمثلة الثلاثة قصد معنى تشبيه محمد بالأسد ، إلا أنه لم يكن في المثال الأول غرض أبعد من التشبيه . وفي المثال الثاني : زيدت على معنى التشبيه زيادة لم تكن في المثال الأول ، وهي — بعبارة عبد القاهر نفسه — « أن تجعله من فرط شجاعته ، وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شيء ، بحيث لا يتميز من الأسد ، ولا يقصر عنه حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي » . وفي المثال الثالث : تنوسي التشبيه ، وجعل المشبه به محمولا على المشبه ، فبدا كلاهما عين الآخر لا نظيره .

وهذه الفروق إنما جاءت من نظم الكلام ، وترتيبه ، على حسب المعنى الذي اقتضاه الغرض .

---

(١) سورة القمر — آية ١٢ .
(٢) اقرأ تحليله للأمثلة ص ٧٩ وما بعدها .
(٣) دلائل الاعجاز : ص ١٩٩ .

الحكاية والنظم :

وأثار عبد القاهر مسألة الحكاية والتأليف (١) . فارتأى أنه لا يصلح تقدير الحكاية فى النظم ، لأنها ليست عملا أصيلا ، إذ كانت محاكاة فى الصنعة على الصورة والهيئة ، فهى بهذا لاتعدو — فى الكلم — الألفاظ وأجراس الحروف ، بينما التأليف « عمل يعمله مؤلف الكلام فى معانى الكلم ، لا فى ألفاظها » .

ولتقريب الأمر يسوق مثالا من صنعة الحلى ، فهناك المبدع الذى يصوغ خاتماً ، فيبدع صنعته ، ويأتى فيها بخاصة معجبة ، قد تستغرب ، فهذا هو المبدع . فاذا جاء آخر وعمد إلى صنع خاتم على صورة الخاتم الأول وهيئته ، فهذا الآخر يقال فيه : إنه « قد حكى عمل فلان وصنعة فلان » ، أى جاء بمثل صنعته .

وفى مجال الشعر يرى عبد القاهر الشاعر يبدع وينظم ، وحاكيه هو منشد شعره أو راويته . ولا يعقل أن ينسب لمنشد الشعر أو راويته فضل الإبداع والنظم ، فانه لم يعمل عمل الشاعر فى المعانى وترتيبها ولا استخرج النتائج والفوائد كما استخرجها الشاعر ، فلا يوصف المنشد أو الراوية بأنه استعار وشبه ورتب الكلمات على حسب ما يتطلبه المعنى ، فالشاعر هو الذى جعل هذه فاعلا ، وتلك مفعولا ، أو هذه مبتدأ ، وتلك خبراً ، وهو الذى نفى ، أو أثبت ، وأضاف ، أو نعت . . . الخ . ولا يقال إذن فى المنشد أو الراوية : إنه شعر شعرا ، كما لا يقال فى حاكى صنعة الصائغ : إنه قد صاغ خاتماً .

هذه هى الحكاية كما تصورها عبد القاهر ، وهو لم يذهب فيها إلى أبعد من هذا وأعمق ، إذ لايقول أحد : إن راوية الشاعر أو منشد شعره يدعى ــ أو يدعى له ــ الإبداع أو التأليف ، فكلا الإبداع والتأليف لا يتأتى لناظم

(١) المصدر . ص ٢٧٤ وما بعدها .

الكلام إلا بعد فكر وإعمال روية ، وليس كل من روى الشعر أو حفظه عالماً به ، مميزاً لمعانيه ، وما تستدعيه من التأليف والنظم (١) . بل هو أقل شأناً ممن وصفهم المتنبي في قوله :

أجزني إذا أنشدت شعرا ، فانما ... بشعرى أتاك المادحون مرددا
ودع كل صوت غير صوتي ، فانني ... أنا الطائر المحكى ، والآخر الصدى.

المعنى ومعنى المعنى :

ويذهب عبد القاهر إلي التفرقة بين معنى اللفظ ، وما يسميه (معنى المعنى)(٢) ، فمعنى اللفظ هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة » أى هو ما يدل عليه اللفظ وحده بحسب ما يقتضيه وضعه اللغوى .

وأما (معنى المعنى) فهو دلالة ثانية وراء الدلالة الأولى ، توصلك إلي الغرض : ومدار هذه الدلالة الثانية على الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل .

ونكتفى بمثال من الكناية يشرح لك فكرته . فالمرأة فى القديم يقال فيها (نؤوم الضحا) ، فيدل هذا القول على معناه الذى يوجبه ظاهره وهو النوم فى هذا الوقت المتأخر من الصباح ، وفى ذات الأمر يفضى هذا المعنى إلى معنى آخر – على سبيل الاستدلال – هو غرض القائل ، وهو أن هذه المرأة مترفة مخدومة لديها من يكفيها شئونها .

رأى جرير فى معارضه المعنى :

سبق القول بأن الجاحظ ، وكثيراً ممن أتى بعده من النقاد العرب – جعلوا اللفظ كسوة للمعنى كما يكسو المعرض [ثوب الزفاف] الجارية . وقدعرض

(١) وانظر : أسرار البلاغة ص ١٢٢ .
(٢) دلائل الاعجاز . ص ٢٠٢ وما بعدها .

عبد القاهر لهذا الرأى ، فلم ينكره ، وإنما وجهه وجها آخر ، يتفق مع نظريته فى النظم ، وما ذكره قريبا عن : المعنى ومعنى المعنى .

يقول (١) : « رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعانى ، وحلية لها. أو يجعلون المعانى كالجوارى ، والألفاظ : كالمعارض لها ، وكالوشى المحبر ، واللباس الفاخر ، والكسوة الرائقة ، إلى أشباه ذلك ، مما يفخمون به أمر اللفظ ، ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف » .

ويعقب على ذلك بأن مقصودهم من هذا أن يجعلوا (المعنى) هو الذى يعطيك المتكلم أغراضه فيه من طريق (معنى المعنى) ، ولذلك يكنى ، أو يمثل ، أو يستعير ، فيحسن ، ويضع كل شىء فى موضعه ، ويصيب به شاكلته .

فـ « المعرض وما فى معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ، ولكن معنى اللفظ الذى دللت به على المعنى الثانى ، كمعنى قوله :

[ومايك فى من عيب] فانى   جبان الكلب مهزول الفصيل

الذى هو دليل على أنه مضياف . فالمعانى الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك . والمعانى الثوانى التى يومأ إليها بتلك المعانى هى التى تكسى تلك المعارض ، وتزين بذلك الوشى والحلى » .

ويسترشد عبد القاهر بما قيل : إن الكلام لا يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك ، وبما قيل : إن الكلام البليغ هو الذى يدخل فى الأذن بلا إذن . فيرى أن هذه البلاغة لا تتصور مع دلالة اللفظ على معناه الذى وضع له فى اللغة وإنما تتصور إذا كان المعنى أسرع فهما منه لمعنى آخر ، و « مصرف ذلك إلى دلالات المعانى على المعانى »(٢) .

---

(١) المصدر : ص ٢٠٣ وما بعدها .
(٢) المصدر . ص ٢٠٦ .

الإعجاز القرآني بالنظم :

وفى نهاية المطاف يصل عبد القاهر إلي النتيجة التى من أجلها وضع كتابه (دلائل الاعجاز) ، فرأى أن إعجاز القرآن الكريم بنظم كلامه ، لا بالكلم مفردة ، ولا بمعانيها التى هى لها بوضع اللغة ، وأن التحدى الذى واجه القرآن به العرب مرده إلى هذا النظم ، لا هذه الكلم ، ولا قواطعها وفواصلها .

ونحيل من يستزيد إلي عبد القاهر نفسه(١) .

(بعد عبد القاهر)

سارت الدراسات النقدية بعد عبد القاهر شوطا ، كان للبلاغة فيها شأن كبير وخطير . وليس هنا مجال الإفاضة فى ذلك ، وإن كنا نرى الاشارة إلي ما قاله ابن الأثير ، وعلى بن حمزة العلوى ، متصلا بأمر اللفظ والمعنى. وأولهما لم يتأثر بعبد القاهر ، بينما تأثر به آخرهما .

فابن الأثير (٥٥٨ — ٦٣٧ ﻫ) يتناول فى كتابه (المثل السائر) الأسلوب ، وتأليف الألفاظ المفردة فى العبارة ، ومما يقوله فى هذا الصدد (٢) : « من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك من أخذ لآلئ ليست من ذوات القيمة الغالية ، فألفها ، وأحسن الوضع فى تأليفها ، فخيل للناظر — بحسن تأليفه وإتقانه صنعته — أنها ليست تلك التى كانت منثورة مبددة . وفى عكس ذلك : أن

---

(١) المصدر وبخاصة : ص ٢٠٤ وما بعدها .
(٢) المثل السائر : ١ / ١٩٣ ط . المكتبة التجارية الكبرى .

من يأخذ لآلئ من ذوات القيم الغالية فيفسد تأليفها ، فانه يضيع من حسنها . وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف » .

ويلاحظ على هذا القول (١) :

١ — أنه جعل الألفاظ المفردة طبقات ، كمثل ما سمعنا من قبل أن من الكلمات الشريف والوضيع .

٢ — أنه قارن بين الألفاظ واللالئ ، ووازن بين تأليف كل منهما .

٣ — أنه راعى الصنعة الظاهرة — سواء فى صنعة اللفظ وصنعة اللؤلؤ — ولم يأخذ فى اعتباره معانى النظم كعبد القاهر .

٤ — أنه انحاز إلى جانب اللفظ .

وفى كتابه (الاستدراك (٢)) يثبت للنظم أربعة أوصاف :

١ — أن تكون الألفاظ واضحة بينة ، غير غريبة .

٢ — أن تكون الألفاظ حلوة فى الفم ، سهلة على النطق ، غير مستثقلة ولا مستكرهة .

٣ — أن تلائم كل لفظة أختها التى تسبقها والتى تليها ، غير نافرة فى مكانها ، ولا مباينة .

٤ — ألا يكون فى الألفاظ تقديم وتأخير ، يستغلق معه المعنى ، فيضطرب نظم الكلام .

وابن حمزة العلوى (ق ٨ هـ) فى كتابه (الطراز — المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) يعتمد فى جزئه الثانى فصلا عنوانه (مراعاة

---

(١) وانظر كتاب (تاريخ النقد العربى) لمحمد زغلول سلام - ٢ / ٢٦٩ ط . المعارف بمصر .

(٢) حققه : حفنى محمد شرف ، ونشرته : مكتبة الأنجلو المصرية .

أصول التأليف ، وبيان صور المعانى المركبة) ، يذهب فيه مذهب عبدالقاهر أن على المنشئ فى تأليفه مراعاة ما يقتضيه علم النحو ، ومراعاة ما يقتضيه اللفظ من الحقيقة والمجاز ، ومراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة ؛ حتى تتلاءم أجزاء الكلام ، ويأخذ بعضها بحجز بعض ، فيقوى عند ذاك الارتباط ، ويصفو جوهر نظام التأليف ، ويصير حاله كحال البناء المحكم المرصوص تلاءمت أجزاؤه ، أو كحال العقد من الدر فصلت أسماطه بالجواهر واللآلئ .

قضية الشكل والمضمون

— ٣ —

(فى النقد الأدبى الحديث)

معنى الشكل والمضمون :

نستطيع أن نحد الشكل بأنه الأسلوب ، على أن يشمل الأسلوب : الألفاظ ، والعبارات ، والقوالب التى توضع فيها ، سواء أكانت هذه والقوالب منظومة موقعة ، كما هو الحال فى الشعر ، أم غير ذلك ، كما هو الحال فى كثير من النثر .

أما المضمون فهو التكييف الفكرى والشعورى للموضوع ، وما يستتبع ذلك من لمسات فكرية ، أو لمسات شعورية ، أو لمسات فكرية شعورية ، نشهد آثارها فى العمل الأدبى ، متجاورة ، أو متداخلة ، أو متفاعلة ، أو متنافرة ، وإن كان تنافرها يعنى انقسام الشخصية . وعلى هذا يبدو صعباً فصل الفكر من الشعور فى المضمون الأدبى (١) .

موقف النقد الغربى :

نستطيع أن نقول : إن « روبرت بن وارن » عبر فى محاضرة له عنوانها (الشعر الخالص والشعر غير الخالص) ، ونشرها سنة ١٩٤٢ م ، عن موقف النقد الغربى الحديث من قضية الشكل والمضمون ، حين أكد أن الشعر يعتمد على مجموعة من العلاقات تشكل المبنى الذى نسميه (القصيدة) ، وأن كل شىء فى متناول التجربة الإنسانية له حق الدخول فى الشعر ، والشاعر بمقدرته

---

(١) عن رسالة الدكتوراه للمؤلف : شعر عبد الرحمن شكرى — الكتاب الأول — الفصل الأول — الشعر والفن .

الفنية هو الذى يسيطر على مادته ، وتأتيه هذه السيطرة إذا هو أحسن الإفادة من مادته وهى تقاومه ، فهو أشبه بالمصارع اليابانى الحاذق ، يكسب إذا أحسن الإفادة من مقاومة خصمه . وهذه المادة التى تقاوم الشاعر مبثوثة على مستويات مختلفة ، ومن أهمها : قوة الشد بين إيقاع القصيدة وايقاع الكلمات / بين الإيقاع الطبيعى والايقاع الصناعى / بين بعض الأفكار وبعض / بين الصور النثرية والصور الشعرية / بين ضروب المجاز (١) .

وليس هذا الذى يؤكده « وارن » فكراً مستحدثا ، فقد استخلصه من أفكار كثيرة سابقة ، ففى القرن السابع عشر الميلادى برز الاهتمام بشكل الشعر على أساس نظرية شاعت فى ذلك الوقت ، وتولى « سدنى » تأصيلها ، وهو يؤكد قيمة المضمون التعليمى للشعر . ومؤدى نظريته أنه يلزم — لكى يكون الشعر مقنعاً — أن ينظم بأسلوب جيد ، وأن ما نظم بأسلوب فاتر متكلف لا يمكن أن يكون مقنعاً (٢) . فالشعر إبداع عالم مثالى ، ولكن هذا العالم المثالى لابد من عرضه بأسلوب مقنع (٣) . وبهذا يكون « سدنى » قد اكتشف معياراً للأسلوب، بينما هو يؤكد على المضمون التعليمى للشعر ، وإذا سلمنا بأن الشعر يجمع التعليم والإمتاع وكان لدينا مقاييس خاصة لكل من الموضوع الجيد والمتعة المنعكسة عن التعبير ، فاننا نكون هيأنا سبيلا لتقريب العلاقة بين الشكل والمضمون (٤).

وعند « ماليرب » أن الأدب إلهام وصنعة وموهبة وتعب ، ومع ذلك يرى أن (الإناء) من أهم الوسائل التى تحقق للأدب روعته وجماله ، وحينئذ لا نرتضى أن يصوغ الشاعر فكرته فيما يتفق له من الأوزان الشعرية ، فان لكل انفعال عاطفى — عنده — نبرة خاصة ووزنا خاصا ، ويتجلى توفيق الشاعر فى انتخاب الوزن الملائم والنبرة الملائمة (٥) .

---

(١) عن كتاب مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق [illegible] ديفد ديتشس . الترجمة العربية لمحمد يوسف نجم ص ٢٤٦ وما بعدها — دار صادر . بيروت — ١٩٦٧

(٢) المرجع ص ١١١ .

(٣) المرجع ص ١٥٥ .

(٤) ديفد ديتشس . المرجع ص ١١١ وما بعدها

(٥) من كتاب معالم النقد الأدبى لعبد الرحمن عثمان - دار المعارف - ١٩٦٨ ص ٨

وعند « بوالو » – وهو من نقاد الكلاسيكية فى القرن الثامن عشر – أن كل الكلام يجرى من غير رعاية للصحة النحوية والبلاغية لايعدو صاحبه أن يكون تاجر كلام . ويمثل هذا البطل الأجوف – أو إذا أحسنت الظن : النغم الجذاب – لا تستطيع أن تؤثر ، مادامت العبارة فاسدة التركيب ، غير مستوفية شرائط الصحة(١) .

وعند « فكتور هيجو » داعية الرومانتيكية أن للمفتن أن يعتقد ما يرى ، وأن يختار نوع فنه وأحداثه وزمانه ومذهبه ، وعلى هذا يصلح كل شيء لأن يكون موضوعاً للفن ، وعلينا أن نتحص صنعة المفتن ، وعلى أى وجه جاءت(٢)

وفى القرن التاسع عشر أناط « ورد زورث » بالشعر العناية بالحقائق الأولية العظمى ، التى تتصل بالإنسان والطبيعة ، وطلب إلى الشاعر أن يستعمل اللغة الأولية ، وأن يتجنب الزينة العابرة العرضية ، ومال إلى اعتبار الوزن فى الشعر حلية اختيارية . وبهذا لم يحل « ورد زورث » قضية الشكل والمضمون ، وإن فهم من مجموع كلامه أن حيوية الإدراك لدى الشاعر تضمن لنفسها الصدق والحياة معاً(٣) .

أما « كولردج » فقد رأى أن كلا من الشعر والنثر يحتوى على عناصر واحدة ، وينجم الفرق بينهما من اختلاف طريقة امتزاج هذه العناصر ، بسبب اختلاف الغاية من كل منهما . وبالنظر إلى الماهية رأى أن الغاية المباشرة للشعر هى تحقيق المتعة ، وليس الحصول على متعة حقيقية دائمة بالمستطاع ، دون أن يكون العمل منبثقاً انبثاقاً طبيعيا من طبيعة هذا العمل ككل . وبالنظر إلى السطح رأى أن كل تأليف يمكن أن يدعى (قصيدة) ، إذا أضيف إليه السحر الناشىء من تكرار الأصوات والمقاطع ، بغض النظر عن مضمونه . ونحن حين نلحظ ونتذوق كل جزء من الأجزاء التى يشدنا إليها تكرار النبرة

---

(١) انظر الكلاسيكية لماهر حسن فهمى وكمال فريد – الأنجلو المصرية – ص ٢٢٢

(٢) عن كتابه (الشرقيات) . انظر معالم النقد الأدبى ص ١٩٤ .

(٣) انظر مناهج النقد الأدبى ص ١٥٥ وما بعدها .

والصوت تزداد لذتنا « بالكل » من خلال هذا التذوق ، الذى هو فى الوقت نفسه — لا ذ بذاته ، مؤد إلى إدراك النموذج الكلى للقصيدة الكاملة(١) .

وعند دعاة « الفن للفن » يرد الإعجاب بالأعمال الفنية — كما يرى « تيوفيل جوتييه » — إلي اليد الماهرة الصناع ، التى تصنع الفن ، وتجرى فيه ضروبا من السحر والإبداع ، مستلهمة العين النافذة فى أطواء الجمال المحجب ، فالصورة الأخاذة فى الأدب هى الجمال ، وهى الغاية التى تهفو إليها المشاعر . ولا عبرة إطلاقاً بالفكرة ، لأن التأثير إنما يحدث من الصورة والشكل . ومع ذلك لم يتيسر لهؤلاء الدعاة أن يفرقوا بين المضمون والشكل ، فقد سئل « جوتييه » مرة : أى المضمون والشكل أهم فى نقد الأعمال الفنية ؟ فأجاب عن ذلك بسؤال آخر . قال : أى شفرتى المقص أقطع ؟ (٢) .

والنزعة « البرناسية » تتفق مع نظرية « الفن للفن » فى توجيه الشعراء إلى القيم الجمالية ، وصرفهم عن العكوف على الموضوعات الذاتية ، التى تجعل من الشعر وسيلة أو أداة تعبير عن معان ضيقة محدودة ، تسلبه قيمته ، وتجعله خادما لا مخدوما ، فالجمال غاية الشعر ، وليست له غاية سوى أن يكون جميلا ، وجمال الشعر إذن فى نصاعة الديباجة ، وجودة التمثيل ، وقوة التجسيم ، ولا يذبه الشعر بالموضوعات الأخلاقية ، ولا يشرف باستكناه الحقائق القارة فى الطبيعة(٣) .

ورأى الرمزيون أن وظيفة الشعر هى نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى نفسية ، أو نقل حالات نفسية ، فلا تجسيم ولا تفسير ، ولا نقل معان ولا صور محددة ، ولذا قال الرمزيون بنظرية العلاقات — أو نظرية تراسل الحواس(٤) — التى عبر عنها « بودلير » فى بيت شعر له ترجمته :

* إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب *

---

(١) المرجع . ص ١٥٧ وما بعدها .

(٢) عن معالم النقد الأدبى . ص ٢٠١ وما بعدها .

(٣) المرجع . ص ٢٠٣ .

(٤) سماها محمد مندور بنظرية العلاقات (كتابه : النقد والنقاد المعاصرون — نهضة مصر . ص ٧١) وسماها عبد الرحمن عثمان بنظرية تراسل الحواس (كتابه معالم النقد الأدبى . ص ٢٠٦ وما بعدها) وعنهما أخذنا .

وإذن يحل بعضها محل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر مثلا أن يصف مرئيا بصفة ملموس فيقول فى السماء المغطاة بسحب بيض: (إن لونها فى نعومة اللؤلؤ) . واللون لا نعبر عنه اللغة التقليدية بالنعومة ، ومع ذلك نحس — من الناحية النفسية — قوة التعبير ، لأنه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ، ووقع مارأى فى نفسه . فالحاسة عند « بودلير » لها أن تستعير وظيفة حاسة أخرى ، وتستعملها كأنها وظيفتها الأصلية ، والقصد من ذلك هو التوسعة على الشاعر فى استعمال الألفاظ والإفادة من خواصها ، حتى يتمكن الشاعر من تصوير مشاعره وأفكاره ، فى حرية وسعة . فالشاعر — ومثله سائر المفتنين — ليس مجرد عارض للصور ، بل ينبغى أن يحكى ما غاب عن الواقع ، فى صيحة ذاتية ، تحمل إلينا الحياة الإنسانية العريضة .

هذا . ويرى « ماثيو أرنولد » أن المعنى هو كل شىء بالنسبة للشعر (١). بينما يرى « رتشاردز » (٢) أن أهم ما يمتاز به الشعراء سيطرتهم على الألفاظ ، وليس المهم كم هذه الألفاظ ، بل إن الذى يحدد مكانة الشاعر هو الطريقة التى يستخدم بها هذه الألفاظ ، أى أن الأساس فى التفاضل هو الإحساس بطاقة الألفاظ ، وتجميع تأثيراتها التى لكل منها فى الذهن ، ووضعها فى الموضع المناسب للاستجابة ككل . فأسلوب الشاعر هو النتاج المباشر للطريقة التى انتظمت بها نزعاته وتكون قدرته على نظم الكلام جزءاً من قدرة أكثر روعة على تنظيم تجربته .

ويرى « لاسل آبر كرومبى »(٣) أن تجربة الأديب تدفعه إلى التعبير عنها فى إتقان وبراعة ، فهى تطلب عديلها اللفظى ، لكى يمثلها تمثيلا صادقا . وعنده أنه كلما عظم الإلهام تطلب قوة فنية أسمى وأكبر ، وكلما غنيت التجربة

---

(١) انظر تقديم كتاب (العلم والشعر) تأليف رتشاردز . ص١ من الترجمة العربية ، لمصطفى بدوى — الأنجلو المصرية .

(٢) الكتاب نفسه ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) فى كتاب (قواعد النقد الأدبى) — الترجمة العربية لمحمد عوض محمد — ص ٥٠ .

وغزرت مادتها كانت مادة الأدب أوفى وأبهر ، فالأدب ميزان ذو كفتين: فى إحداها الأفكار والمعانى ، وفى الأخرى التأثير الناشىء عن صورة هذه الأفكار والمعانى ، وينبغى أن تتعادل كفتا الميزان .

ويمكن أن نقول : إنه ينبغى أن تتكافأ كفتا الميزان .

موقف النقد العربى :

فى أوائل القرن العشرين طلع علينا الشاعر « عبد الرحمن شكرى» بنظرية فى مضمون الشعر مجلها (١). أن الشعر منظار الحقائق ومفسر لها ، وأن رحلة الشعر ينبغى أن تكون إلى عالم ملىء بلذات التفكير وهو عالم أكمل وأجمل وأصدق من عالمنا ، ورحلة الشاعر إلى هذا العالم الملىء بلذات التفكير رحلة يفرضها الشاعر على نفسه ، بمقدار ما يحس الكمال والجمال والصدق من تجاربه الشعرية . ومن المغالطة تقسيم الشعر إلى شعر عقل وشعر عاطفة ، لأن كل موضوع من موضوعات الشعر يتطلب نوعا ومقداراً من العاطفة ومن التفكير ، فمن الشعر ما تكون فيه العاطفة أوضح وألزم ، ومنه ما تكون فيه العاطفة أقل وضوحا .

والشعر عنده صناعة فنية ، فللشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح ، شريطة ألا يتكلفه . ومن الفوضى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة باعتبار قلة استعمالها وكثرته ، فان امتهان الكلمة ـ أو العبارة ـ بكثرة استعمالها رأى مرجوح ، وشرف الكلمة إنما هو فى دلالتها على المعنى ، وفى وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر .

والشعر السائر ـ كما يرى « شكرى » ـ هو الشعر القادر على التأليف بين اللفظ والمعنى .

---

(١) وشرحناها فى رسالتنا السابق الاشارة إليها .

ومن بعده رأى « عباس محمود العقاد »(١) أن مزية الشاعر فى أن يقول عن الشيء ، ماهو ، ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به ، فليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط السمع والبصر باستخدام التشبيه ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، ويمتاز الشاعر على سواه بقوة الشعور ، وتيقظه ، وعمقه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء . والمحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو رده إلى مصدره فان كان لا يرجع إلي مصدر أعمق من الحواس فهو شعر القشور والطلاء . وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ، ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلي عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة ، والمدارك الزائغة .

وفى تقدير «محمد مندور»(٢) أن مقالة العقاد تضمنت كثيراً من مبادىء الرمزية فى الشعر الحديث ، فهو يطلب إلى التشبيه أن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفس الشاعر ، وهو يرى أن التشبيه لم يبتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعر بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

ومن بعد العقاد أوضح « معروف الرصافى » رأيه (٣) ، فجعل شرط الكمال فى الأدب تحقيق التوازن بين القوتين الفعلية والبيانية ، والأديب الأكبر من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا ووازنتها المقدرة البيانية ، فاذا جاءت القوة العقلية فى الدرجة العليا وقصرت العبارة عن أداء المعنى جاء الأدب جافا ، وفى العكس ينضح الأديب بألفاظ براقة وعبارات خلابة لاطائل من المعنى تحتها .

---

(١) فى كتابه (الديوان فى الأدب والنقد) ١ / ٣٩ وما بعدها .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون . ص ٧٢ .

(٣) كتابه (دروس فى تاريخ اللغة العربية) ١٠ / ٢٥ ط . دار السلام — بغداد ١٩٢٨ .

وأخيراً نقرأ للناقد « مصطفى عبد اللطيف السحرتى » (١) أن الصياغة فى الشعر وسيلة لا غاية ، فلا يهم نوعية الصياغة : مقفاة أو متحررة ، فالمهم أن نظفر بشعر يعبر عن تجارب الشاعر وحقائق حياته ، شعر يعبر عن موضوعه بأفكار منوعة مترابطة مؤثرة ، تدور حول الموضوع ، ولا تخرج عنه ، وتنتهى بتأثير حى يعيش فى الذهن والوجدان .

وهذا رأى فيه نضج ووعى . ولكن السحرتى — من أسف — فسر فيما بعد دعوته إلى حرية الألفاظ ، فذكر (٢) أنه يقصد عدم التقيد بالأسلوب النحوى العربى الجامد فى تركيب العبارة ، فيباح فى الشعر مالا يباح فى النثر ، كالإتيان بالفعل بعد الفاعل أو بعد المفعول ، كما هو الحال فى اللغة اللاتينية ، أو الإتيان بالفاعل قبل الفعل ، كما هو الحال فى اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية ، أو الإتيان بالضمير قبل الاسم إذا دل عليه ، وهكذا تدور الألفاظ دورانا حرا غير مقيد .

ونرى (٣) أن الأديب حر فى نظم ألفاظه ، ولا سلطان عليه إلا الغرض والمعنى الذى يريد التعبير عنه . وأن النحو العربى لم يجمد ، ولم يحظر على الشاعر أو الناثر أن يقدم لفظا ويؤخر آخر ، بشرط أن يكون هذا التقديم أو التأخير ضروريا لأداء المعنى ولا يخل به ، ولا ينحرف عن الغرض الذى يوجهه ، ولسنا بحاجة إلى تقليد اللاتينية أو غيرها تقليدا أعمى .

---

(١) كتابه (قضايا الفكر فى الأدب المعاصر) . ص ٢١ .
(٢) كتابه (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) . ص ٨٥ .
(٣) كما يرى محمد نايل فى كتابه (نظرية العلاقات أو النظم) . ص ٢٠ .

الإلهام والعبقرية والطبع والصنعة

جبل الإنسان على أن يتعرف الأسرار ، ويستكشف البواعث والعلل ، ولا يكتفي بظواهر الأمور ، والإنسان تواق بطبيعته إلى ألا يغلبه مغلب ، فهو يجتاز — ولو بخياله — الحواجز ، ويجاوز ما تنفيه ، ولا يقتنع بأن « أيا — كذا خلقت » . ومن هنا جرى النقاد والفلاسفة وراء العلة الأولى للفن ، في محاولة لاستكشاف السر الذى يهدى المتفنن إلى فنه ، ويفتح مغاليق نفسه ، ويفك طلسم سحره ، وكلما بهر الفن هؤلاء المستبصرين ، ومسهم بغموضه ، وأصابهم بحيرته ، أغروا به ، وأقبلوا عليه ، وأداموا النظر فيه . ولا يهمنا أن النقدة والفلاسفة — منذ الأزل — قد كشفوا سر الفن أو لم يكشفوه ، بمقدار ما يهمنا أن نطلع على محاولاتهم ، حينما قالوا بالإلهام أو بالعبقرية كمصدر للعمل الفنى ، وقالوا بالطبع أو بالصنعة كقوة محركة ونشيطة للظاهرة الفنية.

الإلهام :

الإلهام أو الوحى الربانى هو مصدر الفن فى رأى « أفلاطون » ، فالرب عنده يتجلى على الشاعر — والمفتن بعامة — وينفث فى روعه ، فاذا هو ينطق عن لسان ربه نشيداً وغناء وفنا ، وكلما زاد تجلى الرب على عبده الشاعر غمره بفيض ربانى من الفن ، وعلى هذا يفقد الشاعر أمام ربه بصيرته وسائر مدركاته .

وقد فلسف « أفلاطون » هذه الفكرة فى محاورته الشهيرة « ايون — Ion » فقدم فيها الشاعر ملهما (بالبناء للمجهول) ، تبث الأرباب حديثها على لسانه . وأظهره سلبيا ، تعوزه الإرادة الحرة ، وتحركه القوة الربانية كما يحرك (المغناطيس) المواد المجذوبة إليه ، فقدرة الشاعر على الخلق معدومة ، إلا إذا هبط عليه الإلهام ، فتعطلت لهبوطه حواسه ، وباينه عقله الذى يتعامل

به مع الناس ، وبدون ذلك يظل الشاعر عاطلا من الفن ، عاجزاً عن أن يبين ويفصح ويشعر (١) .

وربات الشعر (Muses) عند اليونان تسع — أو تزيد — ووظيفتهن التسلط على الشعراء ، والاستحواذ عليهم ، وكل واحدة تختص بنوع معين من الشعر ، أو كما أشار « سقراط » لكل شاعر « ربة » هو معلق بها أو مأخوذ بها ، فهو ينتظر بثها ، فاذا بثته كانت مقدرته ربانية ، وغير ذلك لاتخرج مقدرته عن حدود مقدرة الإنسان العادى . ورب هؤلاء الأرباب هو « أبولو » : رب الشعر والفن الأعظم (٢) .

وعند الرومان استقر هذا الرأى أيضاً ، واكتسب الشعراء منه لقب الربوبية وشرفها ، حتى إنهم أطلقوا على الشاعر والنبي كليهما لفظة واحدة هى (فاتيس — Wates) ، على الرغم مما بينهما من بون فى تقدير المتدينين وغيرهم اليوم (٢) .

ولم تكن دهشة العرب من عمل الشاعر وقوله أقل من دهشة اليونان والرومان . فان دواوين العرب وموسوعاتهم الإخبارية تبسط الكلام فى ظاهرة الإلهام ، فلا تجعلها جهداً إنسانيا خالصا ، وإنما تردها إلى قوة خارج أنفس الشعراء ، تؤثر فيهم ، وتفنى إراداتهم ، وترسل الشعر على ألسنتهم إرسالا ، وهى كما يتصور العرب قوة الشياطين أو الجن (٣) فلكل شاعر شيطان أو جنى يقول الشعر على لسانه ، ويروون فى هذا قول الراجز :

* إنى وإن كنت صغير السنّ *

* وكان فى العين نبوٌّ عنى *

---

(١) راجع مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق لديفد ديتشس — الترجمة العربية ص١٩ وما بعدها . ومحاورة (ايون) ترجمها إلى العربية محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى .

(٢) وانظر مع المرجعين السابقين : الأسس الفنية للنقد الأدبى لعبد الحميد يونس ص ١٠٢ وما بعدها ، وهوراس — فن الشعر للويس عوض ص ٥١ وما بعدها .

(٣) وانظر كتاب الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ١٠٤ .

* فإن شيطانى أمير الجـــن *
* يذهب بى فى الشعر كل فن *

وقول أبى النجم :

* تذكر القلب وجهلا ماذكر *
* أنى ! وكل شاعر من البشر *
* شيطانه أنثى ، وشيطانى ذكر *

وزاد ادعاؤهم لذلك حتى سموا شياطين الشعراء بأسماء يعرفونها (١) ، ومنها (٢) :

ـــ لافظ	شيطان	امرئ القيس
ـــ هبيد	«	عبيد بن الأبرص
ـــ هاذر	«	النابغة الذبيانى
ـــ مسحل	«	الأعشى .
ـــ واغم	«	الكميت
ـــ سنقناق	«	بشار بن برد .

والراجح أن ذلك منهم كان جاريا على تصورهم أن هذه الأرواح الخفية لها مقدرة على ما يعجز عن إتيانه البشر ، فالعرب ـ لفرط كلفهم بالشعر ، وتعلقهم به ، وتصديهم للابداع فيه ـ نسبوا أشعارهم إلى من هم ـ فى وهمهم ـ أقدر منهم على الاختراع والابداع (٣) .

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام ، وأمر المسلم أن يستمد عونه من الله وحده ، ولكن خرافة شيطان الشاعر بقيت ماثلة عند النقاد العرب ، وإن

---

(١) عن رسائل أبى العلاء المعرى ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢) انظر بلوغ الأرب للآلوسى ٢/٣٦٥ وما بعدها . وجمهرة أشعار العرب لمحمد ابن أبى الخطاب ص ٣٢ وما بعدها .

(٣) وانظر الأدب العربى وتاريخه فى العصر الجاهلى لمحمد هاشم عطية ص ١٢١ ـ ط ٣ ـ الحلبى ـ ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٦ م .

كانوا قد أبدلوا من الشيطان « الملك » ، ومن ذلك مانقله « الثعالبي » عن «حسان بن ثابت » ، أنه كان يجيد الشعر في الجاهلية ، ويدعى أن له شيطانا يقول الشعر على لسانه كعادة الشعراء ، ويشير إلى هذا قوله :

ولي صاحب من بنى الشيصبان فطوراً أقول ، وطوراً هوه

فلما أدرك حسان الإسلام وتبدل الشيطان ملكا تراجع شعره ، وركّ قوله (أى رق وضعف) ، فعلم أن الشيطان كان أصلح للشعر ، وأليق به ، وأذهب في طريقه ـ من الملك (١)

العبقرية :

خطا النقد نحو الإنسانية خطوة وئيدة ، حين رجع مصدر الفن إلى « العبقرية » ، والعبقرية تعنى الآن التفوق أو الامتياز البشرى ، وإن كانت في أصلها مشتقة عند العرب من (عبقر) ، وهم طائفة من الجن أو هو واد لهم بالبادية ، نسبوا إليه كل شئ تعجبوا من حذقه أو جودة صنعته أو قوته ، فقالوا فيه : (عبقرى) ، وتوسعوا في معناه فأطلقوه على الماجد من الرجال ، وعلى الفاخر من الجوهر والرياش (٢) .

ولباب هذا كله هو الحيرة من كل عمل لا يستطيعه سواد الناس ، ورد حذق القلة فيه إلى كائن غير بشرى (٣) . وذلك من شأنه طغيان الشعور بالفردية ، على نحو ما اعتقد الرومانتيكيون أنهم على حظ موفور من العبقرية ، وأن لهم بمقتضى هذا حقوقاً مقدسة ، لايجوز أن ينازعوا فيها ، فكان هذا مثاراً لما اتسموا به من أثرة وكبرياء ، أحدثتا جفوة بينهم وبين مجتمعهم (٤) ،

---

(١) عن خاص الخاص للثعالبي ص ٨٠ طبعة سنة ١٩٠٨ وانظر النقد العربى الحديث ومذاهبه لمحمد عبد المنعم خفاجى . ص ٧٦ ـ دار الطباعة المحمدية .

(٢) راجع معجمك .

(٣) انظر الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ١٠٦ .

(٤) انظر الرومانتيكية لمحمد غنيمى هلال . ص ٣٧ ـ ط . نهضة مصر .

وسمحوا لأنفسهم أن يطلقوا عنانها فى أحلام تعوضهم عما يفقدونه فى عالم الناس حولهم ، ورأوا فى ذلك اشباعا لآمالهم غير المحدودة(١) ولعل « شاتوبريان » يعبر عن هذا الاتجاه عندما يقول : إنه خلق لنفسه امرأة من بين جميع النساء . فكانت تتبعه أينما سار غير مرئية ، ويحادثها كما يحادث مخلوقا حقيقياً ، ويجد فيما صوره له خياله من تلك الصورة العجيبة مطالب جسده وروحه ، ولم يكن يدرى حقيقة وجوده حينما ينوء بعبء هذه المطالب فكان هو الإنسان ولم يكنه ـ كما قال ـ إذ صار السحاب والهواء كما صار فكراً محضاً وطائراً يتغنى بالسعادة ، وتجرد من طبيعته البشرية ليذوب فى نشوة أحلامه ، كى ينفذ إلى سر الجمال ، ويكون هو مانح الهوى وآخذه ، والمحب والمحبوب معاً ، وبذلك تضاعفت القيود التى تربطه بالشبح الذى صوره له خياله ، وفى الوقت نفسه أحس أنه لايستطيع أن يتمتع بما لا وجود له ، فصار كانسان أجدع ، يحلم بضروب من السعادة لاتتاح له ، فهو يخلق لنفسه حلماً ، تعادل ملذاته نكال الجحيم الواقع عليه (٢) .

رأى فرويد :

ولعل « فرويد » (١٨٥٦ — ١٩٣٩ م) التقط هذا الاتجاه فرأى فى كتابه (الأحلام) الذى نشره سنة ١٩٠٠ م وفيما كتب بعد ذلك أن الأدب تعبير مقنع ، وأنه تحقيق لرغبات جنسية مكبوتة ، قياسا على الأحلام — أحلام النوم أو أحلام اليقظة — وأن هذه المقنعات تعمل حسب مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعى أى تقع فى (اللاشعور) ، وأنها فى خشية من الرقيب (الضمير) تطفو على سطح الحياة فى صورة رموز ، وما الأدب إلا رموز (٣) .

---

(١) المرجع ص ٥١ .

(٢) المرجع ص ٥٢ عن كتاب شاتوبريان .
Memoires d'Outr -- Tombevol. I, P. 148 — 149.

(٣) انظر كتاب النقد الأدبى ومدارسه الحديثة لستانلى هايمن ـ الترجمة العربية لاحسان عباس ومحمد يوسف نجم ـ ١/١٥ ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٥٨ .

وللايضاح (١) : نذكر أننا جميعا نشعر بعقلنا الواعى ، ونفكر به فى شئون الحياة ، ونسترشد به فى أعمالنا ، وهذا العقل الواعى أشبه بالمسرح تعرض فيه المناظر أمام الستار حين يجىء دورها ، ثم تنزوى خلف الستار ، فالمعلومات والخطرات والأفكار تبرز إلى ميدان الشعور عند الحاجة إليها ، وتتوارد طبقاً لقوانين الترابط(٢) ، ثم تقبع فى هامش الشعور ، وقد ترسب فى العقل الباطن ، ومن ثم لا يكون من السهل استعادتها إلى ميدان العقل الواعى فى حال اليقظة ، ولكنها تنتهز الفرص للظهور فى حال النوم العادى أو التخدير أو الاستغراق العميق فى التأمل .

والمنطقة التى يجول فيها العقل الباطن هى المنطقة الواقعة بين ميدان التفكير والتعليل وميدان الطاقات الغريزية والنزعات الفطرية الوراثية ، وفى هذه المنطقة أجرى «فرويد» أبحاثه . وكان أساس بحثه فى الأحلام وفى أنها مظهر للرغبات المكبوتة ، وأخصها ما يتصل بالطاقةالجنسية ، وأسفرت هذهالأبحاث عن كثير من خصائص العقل الباطن وأثره فى حياتنا ، وفى الإلهام الذى نستمد منه حافزاً وباعثاً ، ويجد فيه الفن وحيا وتوجيها باطنياً .

ومما أوضحته هذه الدراسات أن وسائل التهذيب والتربية التى نصطنعها إنما هى أشبه بغشاء رقيق نضعه فوق طاقاتنا الغريزيةونزعاتناالفطرية الموروثة، وأن فى تربيتنا لأطفالنا أكثرمن محاولة لتكوين الشخصية الواعية فيهم وللتغلب على العقل الباطن الذى يعمل طبقاً لنظام لا سلطان لنا عليه ، ولذلك نحاول أن نطبع أطفالنا بالطابع الذى يوافق تقاليدنا وعاداتنا ومثلنا ونظمنا وسائر مسلماتنا الأخلاقيةوالاجتماعية ، ويقتضى هذا كبت العقل الباطن فيهم ، وإخفاء معالمه، وقمع نزعاتهم الغريزية ، ولكن هذه النزعات لا تضمحل ولا تتلاشى ، وإنما يخفيها العقل الباطن ويحتضنها .

(١) وانظر الأصول الفنيةللأدب لعبد الحميد حسن — ص ١٥٠ وما بعدها — الأنجلو — ١٩٤٩ .

(٢) وأهمها التشابه والتضاد والاقتران الزمانى والاقتران المكانى والاقتران السببى .

وعلى هذا يكون لنا عقلان : ظاهر وباطن ، فاذا اتفق هذان العقلان سارت الحياة سيراً هادئاً منسجما وأحس الإنسان النشاط والإقبال على العمل، وإذا اختلفا اضطربت تصرفاتنا وأحسسنا بالملل والسأم، نتيجة للصراع الواقع بين العقلين ، وهو صراع قد يحدث دون أن نشعر به ، لأن عقولنا الباطنة لا تعمل وفق منطق معلوم .

وإذا كان العقل الواعى يعمل فى النور أو فى اليقظة فالعقل الباطن لا يهدأ عاملا فى النور وفى الظلام وفى اليقظة وفى المنام ، وهو قوة سحرية نصيب بنى الإنسان منها ليس متعادلا، ومن هنا يتفاوتون فى تكوينهم الروحى، وفى تفكيرهم ، وفى تصرفاتهم ، تبعاً لما رزقوا من معدن هذه القوة السحرية ، ومقدارها ، وصفاتها .

وقد اعتاد عقلنا الواعى المنطق والتفاهم اللغوى فى التفكير والاقتناع والإقناع ، وهو مسلك لا يسلكه العقل الباطن ، فان له أسلوبه الخاص فى التصور والتصديق والتأثر، فى الحاضر والمستقبل ، عن طريق الصور المجردة ، أو المجسمة ، أو الملونة ، التى تتخذ من الأحلام مسارب للظهور فى أشكال رمزية ، لتفلت بها من سيطرة الرقيب .

وفى حالات النوم الطبيعى يكون العقل الواعى قابعا بعيداً عن ميدان الشعور ، فيخلو الجو للعقل الباطن . أما فى حالات التخدير (كالتنويم المغنطيسى) فان تخدير العقل الواعى يتم بطرق صناعية ، وحينئذ يقوم المخدر — وقد أبعد العقل الواعى من الميدان — بتسليط إرادته على العقل الباطن ، فيأتمرون معارضة ، وذلك بسبب ما فيه من سهولة القياد والاستعداد للاقتناع الإيحائى والاستهواء .

والعقل الباطن يسبح فى عالم الروحانية كما يحلو له ، فهو يرى ما لا يراه العقل الواعى ، ويهتدى إلى مالا يستطيع أن يصل إليه من أسرار الكون ، وخاصة إذا رزق صاحبه الاستبصار الذى يسلمه إلى الاستغراق التأملى ، ويتيح له أن يفرغ شحنته ، فيهدأ ، ويحس الراحة ، ولهذا كان العقل الباطن

عوناً على الوصول إلى كثير من حقائق الكون ، والاهتداء إلى منابع الإشراق الفكرى والفنى ، ومن شأنه إذن أن يكون له دور فى الإيحاء والإلهام ، بما يحفز العقل الواعى ويغذيه ، وبما يلهمه الجديد والفريد من المعانى والأفكار .

ويستطيع الفنان أن ينتفع بالعقل الباطن ، ويتخذه عونا له على امتلاك زمام النفس الإنسانية ، وإعدادها لتقبل مايعرض من فن ، وذلك باستخدام وسائل مشابهة لوسائل التخدير ، يخدر بهـا عقول من يتذوقون فنه ، وذلك إذا أمكنه أن يبهرهم ، ويسحرهم بفنه ، وحينئذ يكونون له طوع ما يريد .

وعند « فرويد » أن الفنان مريض مرضاً نفسياً لأنه لا يقوى على مواجهة الواقع ، ولهذا يلجأ إلى الرمز ، الذى يخرجه فنا . وربما كان هذا الفن — عنده — نتاج مرحلة « أوديبية » أو « ألكتراوية » أو « نرجسية »(١)

وقد حاول « يونج » — أحد تلاميذ « فرويد » أن يتجه بنظريته اتجاها اجتماعيا ، فاعتبر الفنان يمثل ثنائية أو تركيبة من نزعات متعارضة ، فهو كائن بشرى له شخصيته الخاصة من ناحية ، وهو ممثل للجنس البشرى من ناحية أخرى(٢) ، ولهذا يقوم الفنان بإعادة الأساطير المستمدة من تجارب الإنسانية الأولى — أو كما يسميها « يونج » : النماذج العليا — وهذه النماذج موجودة دائماً فى كل حلقات التطور البشرى كتصورات فى العقل الباطن عند المنشىء وعند المتذوق على حد سواء ، وإعادة هذه النماذج تتم أحيانا عن وعى

---

(١) من الرغبات المكبوتة عند فرويد رغبة الابن فى حيازة أمه واحتلال مكان الأب لديها وتسمى عقده « أوديب » ، ورغبة الابنه فى الاستحواذ على أبيها واحتلال مكان أمها لديه وتسمى عقدة « ألكترا » . أما « النرجسية » فأصلها خرافة إغريقية (NARCISSUS تمثل مأساة النفس الإنسانية ذات الشفافية المتعالية فى نزوع عميق للخلاص من الواقع وفى سبيل ذلك تتمرد فى وجه المجتمع والآلهة وتنشد الارتفاع بالوجود البشرى المرتبط بالأرض. والنرجس يبدو لمن يراه أنه يتعالى على غيره من الزهور ، ويعجب بحسنه ، وتفرده ، فهو ذوأثرة .

(٢) انظر : التفسير النفسى للأدب لعز الدين اسماعيل ص ٤٥ .

وأحيانا من خلال عملية « حلمية » ، وتكون فى كليهما انعكاسا لما يدعوه « يونج » : (اللاشعور الجماعى) ، الذى يختزن ماضى الجنس ، ويجد فى التعبير عنه رمزية تجاوز حدود الزمان (١) .

الطبع :

الطبع فى الأصل هو السجية التى جبل عليها الإنسان ، والطبيعة مثله ، ويقال: فلان مطبوع على الكرم ، وأنت مطبوع على الأخلاق المحمودة ومتطبع بها ، وهذا كلام عليه طابع الفصاحة .

وقد عرف « ابن قتيبة » المطبوع من الشعراء بأنه (٢) : « من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ، ولم يتزحر (٣) » . وكل من هذه السمات يرجع إلى السجية والطبيعة ، حيث لا يكون تكلف أو تصنع أو افتعال ، وإنما يأتى الشعر سمحاً سهلا ، يترتب آخره على أوله ، ولا يتوقف فيه قائله ، لانقطاع نفسه ، أو نضوب معينه .

وعند « ابن قتيبة » أن الشعراء مختلفون فى الطبع (٤) ، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من يتيسر له الرثاء ويتعذر عليه الغزل ، ويذكر مثالا مما قيل للعجاج : إنك لا تحسن الهجاء ، فقال . إن لنا أحلاما تمنعنا من أن نكون ظالمين وأحسابا تمنعنا من أن نكون مظلومين ، وهل رأيت بانياً لا يحسن أن يهدم . ويخالف « ابن قتيبة » هذا المنطق ، فيقول : « وليس هذا كما ذكر العجاج ولا المثل الذى ضربه للهجاء والمديح بشكل، لأن

(١) انظر النقد العربى ومدارسه الحديثة ١/٢٤٦ .
(٢) الشعر والشعراء ١/٩٠ ط . المعارف ١٩٦٦ .
(٣) من الزحير وهو إخراج النفس أو الصوت بأنين عند عمل أو شدة .
(٤) المرجع . ص ٩٣ وما بعدها .

المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره . ونحن نجد هذا بعينه فى أشعارهم كثيراً ، فهذا ذو الرمة ، أحسن الناس تشبيها ، وأجودهم تشبيبا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية ، فاذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع ، وذاك أخره عن الفحول ، فقالوا : فى شعره أبعار غزلان ونقط عروس . وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل ، وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب . وكان جرير عفيفاً عزهاة [أى عازفا] عن النساء ، وهو مع ذلك أحسن الناس تشبيباً ، وكان الفرزدق يقول : ما أحوجه — مع عفته — إلى صلابة شعرى ، وما أحوجنى إلى رقة شعره ، لما ترون » .

وقد توهم النقاد العرب فى القرنين الثالث والرابع من الهجرة أن الأقدمين من الشعراء سبقوا بالطبع وفازوا به ، ويلخص هذا التوهم « ابن طباطبا » فيما يقول عن أشعار المولدين (١) ، فيرى فيها عجائب أفادها المولدون ممن تقدمهم ، ولطفوا فى تناول أصولها منهم ، ولكن المحنة فى هذه الأشعار أو الأقدمين سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فان أتى المولدون بما يقصر عن معانى الأقدمين ولا يربى عليها مل المولدون واطرحوا ، فلقد كان من قبلنا فى الجاهلية وفى صدر الإسلام يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها : مديحا ، وهجاء ، وافتخاراً ، ووصفاً ، وترغيباً ، وترهيباً . وكان مجرى ما يوردونه من ذلك مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون . أما الشعراء المولدون فانما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من الأشعار وبديع ما يغربونه من المعانى ، وبليغ ما ينظمونه من الألفاظ ، ومضحك ما يسوقونه من النوادر ، وأنيق ما ينسجونه من الوشى ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون القولية ، فان كان المديح ناقصاً عن الصفة التى ذكرنا كان سببا لحرمان قائله ، وإن كان الهجاء كذلك كان سببا لاستهانة المهجو به وأمنه من سيره ورواية الناس له وإذاعتهم إياه وتفكههم به ، ... ، ويجمع هذا كله أن أشعار المولدين «متكلفة، غير صادرة

(١) عيار الشعر ص ٨ وما بعدها — التجارية — ١٩٥٦ .

عن طبع صحيح ، كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لامشقة عليهم فيه » .

ومن اليسير أن نناقش مقال « ابن طباطبا » ، فان الله — جل شأنه — لم يختص بصفاء الطبع قوما دون قوما ولا عصراً دون عصر ، وإن الأصالة موجودة فى كل بيئة ، ولا تقف أمامها عقبة تمنعها من الإبداع والتصرف ، ولم يفرض القدامى على المولدين أو المحدثين سلطانا يقيد هؤلاء أو وصاية تشلهم ، بحيث ضاق المجال أمامهم ولم يتسع إلا لتقليد ما ابتكر الأوائل والتطفل على موائدهم (١) . ولقد يكون مطلوبا — لثقافة المفتن — أن يطلع على ما سبق به ، وينعم النظر فيه ، ولكن اتكاله عليه ، والقناعة بتقليده — وبتعبير النقاد العرب : سرقته منه (٢) — عجز وبلادة ، وكلاهما ينأى به عن الأصالة ، ويبعده من دائرة العبقرية . ولقد نرى أن الطبع وحده لا يكفى للابداع ، فانما يحتاج — لتقويته — إلى سعة الاطلاع ، والدربة ، وحفظ الروائع (٣) والوقوف على قوانين الصناعة (٤) . وهنا نقف عند باب الصناعة ، وعلينا أن ننظر من خلاله إلى مدى قدرتها على الوفاء بحق الفن ، وقيمتها النقدية ، ومدى ما تدل عليه من كمال البراعة ، والمهارة فى التأليف .

الصنعة :

وقد عرف الإغريق القول بالصنعة فى الشعر — وفى الفن بعامة — حين خالف « أرسطو » رأى من سبقه ، ونادى بأن الشعر صناعة ، فهو يتطلب جهداً ، ومعاناة ، ووضع من أجل ذلك عديدا من القواعد فى كتابه (فن الشعر) .

ويقال (٥) : إن « ابن المعتز » — وهو علم مذهب البديع أو مذهب

---

(١) وانظر . تاريخ النقد العربى لمحمد زغلول سلام — ١/٩٥ — المعارف — ١٩٦٤

(٢) ابن رشيق فى العمدة ٢/٢٨١ — ط — التجارية — ١٩٥٥ .

(٣) انظر عيار الشعر ص ٤ .

(٤) انظر كتاب الشعر للفارابى . نشر عبد الرحمن بدوى ص ٩٥٥ .

(٥) انظر النقد المنهجى عند العرب لمحمد مندور ص ٥٥ وما بعدها . وفى النقد العربى لشوقى ضيف ص ٢٤ وما بعدها .

الصنعة في الشعر العربي — قد تأثر « أرسطو » وخاصة فيما يتعلق بالعبارة وتركيبها وما يدخل عليهامن المجاز وسائر الصنعة اللفظية . وقد بولغ(١) في استقصاء هذا التأثر، الذي لم يعد أن يكون تكيفا بطريقة «أرسطو» في تقسيمه اللفظ من حيث الحقيقة والمجاز ، ودرجات كل منهما في التعبير الشعري أو الخطابي .

ونلاحظ أن مصطلح (البديع) لم يكن قد تحدد مدلوله قبل «ابن المعتز» ، فالبديع عند « الجاحظ (٢) » هو البيان الحسن والتفنن في التعبير والولوع بالتشبيه ، وجاء « ابن المعتز » فحصر فنون البديع في خمسة أبواب رئيسية: الاستعارة — التجنيس — المطابقة — رد أعجاز الكلام على ما تقدمها — المذهب الكلامي . ويتبعها عدد من الأبواب الفرعية مثل : حسن التشبيه ، وحسن الالتفات . . . الخ مما هنالك من فنون القول ، التي تزيد فيها الشعراء ، وعمدوا إلى صناعتها .

وقد أوفى « المرزوقي » (٤٢١ هـ) في تقديمه لشرح ديوان الحماسة الكلام عن طرائق العرب ومذاهبهم في الصنعة ، حين أشار إلى أسس اختيار الأشعار ، فعد هذه الطرائق والمذاهب ثلاثة (٣) :

أولها — طريقة التكافؤ بين اللفظ والمعنى ، دون انحياز إلى أيهما، فتكون « الصنعة قد اكتمل لها استواء اللفظ بجماله ، وحسن تأليفه ، وخلوه مما يكدر ويشوه ، من العي ، والخطأ في اللغة والإعراب ، وابتعد عن جنف التأليف ، حتى جاء مستتساغا سلسا ، فيقع بتلك الصفات موقعه الحسن في السمع ، فيلذ به ، فاذا تم له صواب المعنى حسن تقبل العقل له ، وقبله الفهم ، وبذلك يكون تم له جانب البلاغة » .

وثانيها — طريقة أصحاب البديع ، و « من لم يرض بالوقوف على هذا الحد ، فتجاوزه ، والتزم من الزيادة عليه : تتميم المقطع ، وتلطيف المطلع ، وعطف الأواخر على الأوائل ، ودلالة الوارد على الصادر ، وتناسب الفصول

(١) انظر تاريخ النقد العربي لمحمد زغلول سلام ١/١١٩ .
(٢) البيان والتبيين ١/٥١ وما بعدها و ٤/٥٥ وما بعدها .
(٣) راجع شرح ديوان الحماسة — المقدمة .

والوصول ، وتعادل الأقسام والأوزان ، والكشف عن قناع المعنى باللفظ هو فى الاختيار أولي ، حتى يطابق المعنى اللفظ ، ويسابق فيه الفهم السمع » . ومن أصحاب البديع — كما يقول — من لم تقنعه هذه التكاليف فى البلاغة ، فطلب الصنعة فى الترصيع والتسجيع ، واهتم بمعارض المعانى ـ أى الألفاظ ـ وزينتها وكسوتها ، فهو يجلوها ويبرقشها ، كائناً ما كان محتواها .

وثالثها ـ طريقة أصحاب المعانى ، وهم أبو تمام ومن تأثره « طلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها ، وانتزعوها جزلة ، عذبة ، حكيمة ، طريفة ، أو رائقة ، بارعة ، فاضلة ، كاملة ، لطيفة ، شريفة ، زاهرة ، فاخرة ، وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه ، لائقة الاستعارة ، صادقة الأوصاف ، لائحة الأوضاع ، خلابة فى الاستعطاف ، عطافة لدى الاستنفار ، مستوفية لحظوظها عند الاستفهام ، من أبواب : التحريض ، والتعريض ، والإطناب ، والتقصير ، والجد ، والهزل ، والخشونة ، واللبان ، والإباء ، والسماح ، من غير تفاوت يظهر فى خلال أطباقها ، ولا قصور ينبع من أثناء أعماقها ، مبتسمة من مثانى الألفاظ عند الاستشفاف ، محتجبة فى غموض العيان لدى الامتهان ، تعطيك مرادك إن رفقت بهـــا ، وتمنعك جانبها إن عنفت معها » .

وواضح من هذا — وهو ما سبقت الإشارة إليه — أن الصنعة لا تستغنى عن الطبع ، فإنما ترجع القدرة فى الصنعة والبراعة فيها إلى الأصالة والصدق ، وهذان من الأمور التى تستند إلى الطبيعة والاستعداد ، وليس فى إمكاننا أن نتصور صنعة فى الفن لا ترتد إلى حس مرهف وقلب حى وعقل نابض ، إلا أن تكون صنعة باهتة ، وقشور طلاء ، وعرضاً من أعراض الجواهر ، وكل ذلك يزول بعد حين ، ولا يبقى إلا بمقدار اللذة منه ، وهى لذة موقوتة ، لا يقدر لها أن تعيش فى أعماق الزمان .

وقد أبان « الفارابى » صلة ما بين الطبع والصنعة فى تقسيمه الشعراء إلى ثلاث فئات(١) :

١ — ذوو الطبيعة المتهيئة لقول الشعر ، والمعرفة بطرائق صناعته على ما ينبغى ، فهم يجيدون فيما يتأتى لهم من تشبيه ، وتمثيل ، وتخييلات ، فيما يتاح لهم من أنواع الشعر .

٢ — الذين يقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون له ، ولا يكونون على معرفة بصناعة الشعر ، وهؤلاء لا تتم لهم آلة الشعر ولا يتفوقون فيه .

٣ — الذين يقلدون هاتين الفئتين ، فيحفظون عنهما فعالهما ، ويحتذون فى التشبيه والتمثيل والتخييل حذوهم ، من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة ، وهؤلاء أكثر زللا وخطأ .

وأسرف عددمن النقاد العرب على أنفسهم وعلى الأدب ، حين نصبوا علامات على الصنعة فى كل غرض ، ودعوا المنشئين إليها ، وقدموا فى ذلك نصائح ، ألزموا بها المتأدبين ، وشداة الأدب(٢) . فمهدوا لهم طريق الصنعة ، ويسروا لهم سبيل الإنشاء ، وأعفوهم من طول التأمل ، ومن الاستبصار والاستبطان ، وذلك ما لا ينبغى أن يكون لدى العبقرية .

ومما يجب التنبه له أن ثم فرقاً بين الصنعة والتصنع ، فالصنعة عمل قد يكون إبداعاً ، ويتأتى لمن حصل أدوات الفن وامتلك آلاته ، والتصنع تكلف ، ففيه افتئات على الصنعة أو تورط فيها ، وكلاهما لا يؤهل صاحبه لأن يعد من المبدعين ، وذوى الأصالة الفنية .

---

(١) انظر كتاب الشعر . نشر عبد الرحمن بدوى ص ١٥٥ وما بعدها .

(٢) تفصيل ذلك فى كتب كثيرة ، منها : أدب الكاتب لابن قتيبة . والشعر والشعراء له — ١/٧٥ وما بعدها ط . المعارف . وعيار الشعر لابن طباطبا ١٢٠ وما بعدها والعمدة لابن رشيق — ١/٧٧ وما بعدها .

تعقيب :

نحن لا نطمئن إلى القول بأن الشعر — وسائر الفنون — وحي وإلهام ، وإن بدا أحياناً في صورة هي أشبه بالوحي والإلهام ، لأن القول بذلك يلغي الاختيار ، والظواهر دالة على أن للشاعر إرادة تظهر في أشعاره ، وإن خفيت عن كثير ، فالإلهام هنا إلهام من عقله ، يهديه إلى إعمال فكره النافذ وشعوره المرهف لدفع عجلة الحياة(١) . وليس أعظم إلهاماً من أن يتأمل الشاعر الكون والإنسان ، ويتساءل عن الطبيعة والحياة والنظم الإنسانية ، ويضع نصب عينيه الظروف التي تحيط بالبشرية(٢) .

وإذا كنا نجد من الشعراء من يزعم أنه « لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي ، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه ، وتتضارب العواطف في قلبه ، ولكن تضارباً لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية كالسيل ، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها . أما في غير هذه النوبات فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة ، قليل الطلاوة والتأثير(٣) » .

هذا القول — في ظاهره — يلغي الوعي ، ولا يجعل للشاعر ملاك أمره ، لأنه واقع تحت سلطة آمرة .

وهذا القول — في جوهره — لا يلغي الوعي ، إذا اقتنعنا بأن النوبة من نوبات الانفعال العصبي يفرضها الشاعر على نفسه ، إزاء المادة الشعرية التي تلم بخاطره ، فاذا هو — وقد أثارته المادة — يجمع خيوط الإثارة ، ويركز فيها وجدانه ومشاعره ، ويوجه نحوها أحاسيسه وأفكاره ، ويجمع حولها خيالاته وتصوراته ، ويستعيد من أجلها ذكرياته وما يشاكلها مما اطلع عليه ، ويستعرض

---

(١) عن رسالة الدكتوراه للمؤلف : الكتاب الأول — الفصل الأول — الشعر والفن

(٢) وانظر الحياة والشاعر لستيفن سبندر — الترجمة لمصطفى بدوي — ص ٢٦ .

(٣) شكري : مقدمة ديوانه الثالث . ص ٢٠٩ من ديوان عبد الرحمن شكري — ١٩٦٠

الأساليب الأمثل لها ، والايقاعات الأشبه بها ، وهذه هي خمائر الانفعال العصبي ، فاذا ماتم اختيارها انسالت الأساليب ، وتدفقت كالسيل في دفقة شعورية ، ولا يلبث إثرها الشاعر أن يجد راحة ومنصرفا عنها ، لأن مهمتها قد أنهيت . ويحسب الشاعر عندما يجد مثل هذه الراحة أنه قد أوحى إليه ، أو أنه قد أصاب رئيا (١) .

ومن الافتئات على حرية الفنان والامتهان لكرامته أن نقبل القول بأن الشاعر ينظم شعره مضطرا (٢) .

وأما نظرية « فرويد » فلا تصلح أساسا عاما لتفسير العمل الأدبي أو الفني ، وغاية ماتصلح له أن تكون تفسيرا ضيقا لحالات نادرة ، تعرض فيها بعض الشعراء والفنانين لأمراض الكبت والشذوذ والعقد النفسية ، ولا تكشف هذه النظرية عن أسرار العبقرية الفنية في الشعر وغيره من الفنون ، لأنها اعتمدت على تفسير فلسفي نفسي ، لا يتصل بالقيم الجمالية ، وهذه القيم الجمالية هي وحدها سمات العبقرية ، وليست تلك الأمراض والشذوذ(٣) . ولا عجب أن يظهر الإلهام في أثناء النوم أو عقب الراحة والكمون ، لأن الراحة وتلاشي الانتباه يساعدان الإنسان على مواصلة تفكيره من غير عائق ، ولا يجوز أن نترك الأمر للمصادفة ، فالإنسان هو الذي يهيء ظروف المصادفة ، وليست المصادفة هي التي تهيء له إلهاماته (٤) .

وقد اتجه العلم الحديث إلى إماطة اللثام عن مشكلة الابداع الفني وجهة قائمة على المشاهدة والاختبار ، ومناطها :

---

(١) عن رسالة الدكتوراه للمؤلف — الموطن السابق .

(٢) بول فاليري : محاضرة في الشعر — عرض وتلخيص محمد روحي فيصل — مجلة الرسالة ٢٢/٤/١٩٣٠ .

(٣) محمد نايل : اتجاهات وآراء في النقد الحديث . ص ٣٧ .

(٤) انظر الأسس الفنية للنقد الأدبي لعبد الحميد يونس ص ١١٢ . ومبادىء علم النفس العام ليوسف مراد ص ٢٤٣ وما بعدها .

أولا ـ رد الأثر الفنى إلى صاحبه ، وعدم التعويل على عوامل خارج نفسه ، إلا أن تكون ذات صلة إيجابية بهذه النفس ، متفاعلة معها ، مؤثرة فيها .

ثانياً ـ اعتبار الإبداع الفنى وحدة متكاملة ، لا تقوم بالإلهام فحسب. وهذه الوحدة لاتبدأ عند ابتداء الجهد الفنى الظاهر ، وإنما تبدأ قبل ذلك بكثير ، ولعلها تعود إلى الطفولة الأولى للمفتن .

ثالثا ـ عدم سلخ المفتن عن مجتمعه (١) .

والذى لامراء فيه أن الناس قد رزقوا البصيرة والحساسة ، ولكنهم ليسوا جميعا على قدر منهما ، ويمتاز المفتن بأن بصيرته نافذة وحساسته مرهفة ، وذلك ما يفرقه من سائر الناس ، فاختلافه عنهم اختلاف فى الدرجة لا فى النوع .

(١) عبد الحميد يونس . الأسس الفنية للنقد الأدبى . ص ١١٠ .

التجربة الشعرية

الومضة الأولى :

ارتضينا أن الإلهام الذى يخضع له الشاعر إنما هو إلهام من داخله ، يهديه إلى إعمال فكره النافذ ، وشعوره المرهف ، لدفع عجلة الحياة .

وإذا ارتضينا أن موضوع الشعر هو الحركة الذهنية الصادرة عن المادة المثيرة للشاعر(١) ـ من داخل نفسه أو من خارجها ـ فاننا نرتضى أيضا أن هذه المادة المثيرة (موضوع شعرى) من باب التوسعة ، لأن ارتباط المادة المثيرة بالحركة الذهنية ارتباط لصيق وفورى ومتفاعل .

ونفس الشاعر متسعة اتساع الأبد ، فهى تتسع للوجود ومظاهره ، ولما يضطرب به الناس فى الحياة ، ولما يتصور فى عالم الخيال ، وذلك كله ينعكس فى نفس الشاعر ، ويهيج فيها مختلف الانفعالات والعواطف والأحاسيس . وأقرب المواد التى يستقى منها الشاعر موضوعه هى مشاعره ، سواء أكانت انفعالات أم عواطف ، سارة أم مؤلمة ، وقتية أم مستمرة ، متصلة بقلبه أم منعكسة عن تفكيره ، مرتبطة بالواقع أم بما وراءه ، . . . الخ ، وهذه المجالات أوسع من أن نلم بها ، وجماعها دائما فى نفس الشاعر ، أو كما يقولون : المعنى فى بطن الشاعر .

ومايزال الشعر خاطراً يجيش فى صدر الشاعر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا(٢) ، أى يتحول من رؤية مستبطنة إلى موقف ذى معالم ، وله كيان ينمو بمقدار نمو الرؤية ، وانكشافها لدى الشاعر .

---

(١) عز الدين اسماعيل : أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة ـــ المجلة ـــ مارس ١٩٥٧ .

(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى : الشعر - غاياته ووسائطه . ص ١٤ ـــ ط . البوسفور ـــ ١٩١٥ .

روافد التجربة .

ويمد التجربة رافدان أساسيان ، هما : العواطف ، والأفكار . ومهما قيل عن صلاحية إحداهما للشعر وعدم صلاحية الأخرى له ، ففي تقديرنا أنهما كلتيهما لا يستغنى عنهما الشاعر ، وهو يجول في المنطقة الواقعة بين الرؤية المستبطنة والرؤية المنكشفة .

ولا يمكن فصل الأفكار من العواطف ، لأن الطبيعة الانسانية تعطف حين تفكر ، وتفكر حين تعطف ، دون انقطاع . وأصغر الناس شأنا من يملكه شعور واحد ، فينقطع ما بينه وبين فكره وأفكار بني جنسه(١) . ولم يكن « المتنبي » — كمثال — يتكلم بالعقل وحده حين قال :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله ، وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى ، حتى يراق على جوانبه الدم
والظلم من شيم النفوس . فان تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم
ومن البلية عذل من لا يرعوى عن جهله ، وخطاب من لا يفهم
ومن العداوة ماينالك نفعه ، ومن الصداقة مايضر ويؤلم

ولكنه كان يتكلم بالنفس الإنسانية ، التي عرفت بالنظر والتجربة عدة أمور ، منها الشعور بشقاء العاقل في هذه الحياة ، ولو كان منعماً في معيشته المادية ، لا هتمامه الدائب بأمور هذه الدنيا ، ومحاولته أن تجرى على وجه السداد والرشاد . ومنها الشعور بنعيم الجاهل وهناءته ، لأنه يقل اهتمامه بالأمور المعنوية ، فهو يطرحها ويهملها ولا يباليها ، ومن هنا تأتيه مسرته . ومنها الشعور بحاجة الشرف أو السؤدد إلى حياطته وصيانته ، ولو اقتضت من المكاره أن تقتل نفوس وتزهق أرواح . ومنها الشعور ببناء الطبيعة الإنسانية على أن تكون لها الغلبة ، فهي تلجأ إلى الظلم ، فالظلم كامن فيها ، يظهر عند دواعيه ،

---

(١) العقاد : رأيي في الشعر — مجلة الشعر — يناير ١٩٦٤ .

ويستتر لبعض العلل . ومنها الشعور بأن من بلايا هذه الدنيا ومصايبها أن ترتقب تغيير النفوس وصدورها عن غير ما أنها ، فما ينفع أن تلوم الضال المعتصم بضلاله ، وما يفيد أن تخاطب غير العاقل بمنطق العقل . ومنها الشعور بعدم استقامة منطق العلاقات البشرية وعدم استوائه أمام الواقع ، فعداوة الأعداء قد ينالك منها النفع ، وصداقة الأصدقاء قد يصيبك منها الضر والأذى .

وكلما كبرت التجربة وسمت وعمقت احتاجت — لإفرازها — إلى مقدرة تضارعها ، حتى تتحول إلى أدب يمثلها تمثيلا صادقاً ، ويرضى عنها المنشىء تمام الرضا . وما استطاع أعاظم المنشئين فى جميع اللغات أن ينقلوا إلينا تجاربهم إلا لأنهم رزقوا مقـدرة على الإفراز الأدبى — الخلق أو التعبير — تضارع إلهاماتهم العظيمة(١) يستوى فى ذلك : هوميروس (فى اليونانية) ، وفرجيل (فى اللاتينية) ، ودانتى (فى الإيطالية) ، وشكسبير (فى الإنجليزية) ، وراسين (فى الفرنسية) ، وجوته (فى الألمـانية) ، والمتنبى وأبو العلاء المعرى (فى العربية) .

ومن هنا يأتى دور اللغة فى التجربة (كرافد ثالث) ، إذ إن التجربة تبقى فى مرحلتها الشعورية ، فلا تعد عملا أدبياً له وجود خارجى ، إلا حين تأخذ شكلها الصورى (اللفظى) ، ومن خلال هذا الشكل يتسنى لمتذوقى التجربة أن يدركوها ، وتتهيأ أذهانهم لاستقبالها ، ويتعاطفوا معها ، ويستثاروا إليها وإلى أمثالها . فاللغة هى الوسيلة إلى إبراز المعانى القائمة فى نفس الشاعر من ناحية ، وأداة التأثير والاستثارة من ناحية أخرى .

ويجب أن نفرق بين التجربة الشعورية التى تنزع بالشاعر إلى تحقيق وجوده بوساطة التعبير عنها ، والعادات التى تصاحبه عند الشروع فى توضيح التجربة لنفسه ، فإن ارتياد أماكن معينة — هادئة أو صاخبة — لا يمكن أن يكون هو الإبانة الفنية عن التجربة ، كما أن الاعتكاف أو السير الحثيث أو غير الحثيث

---

(١) لاسل آبر كرومبى : قواعد النقد الأدبى — الترجمة العربية ص ٥٠ وما بعدها .

ترتيبه ، وفى تناسق المعانى ، وتوافقها . وهذا(١) مفهوم جديد لبناء العمل الأدبى المركب ، يقوم على تعمق الصلة الوثيقة بين المضمون والشكل ، فى نظرة فنية ، تهتم بهما اهتماما كليا .

ولكن «مطران» سار فى تطبيق آرائه بحذر ، واضطرته إلى هذا الحذر ظروف إقامته فى مصر ، فآثر البعد عن المعركة الأدبية ، التى نشبت بين مدرستى البعث والتجديد ، وحملت صحيفة «مطران» : (المجلة المصرية) ، التى أصدرها سنة ١٩٠٠م ، دعوة صالحة إلى تحرير الأدب العربى ، مدة ثلاثة أعوام ، هى فترة حياة الصحيفة .

وكان «مطران» ضليعا فى اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى ، بينما كان «المازنى» و«شكرى» و«العقاد» يقرءون فى اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزى . وبين الثقافتين — فيما نعلم — صراع تقليدى ، امتد أثره إلى الناطقين باللغتين ، فى مصر ، وفى سائر بلاد العالم العربى ، وهو صراع مرده إلى التنافس على النفوذ ، والمد الاستعمارى الثقافى . ومن هنا ابتعد «مطران» عن أقطاب (مدرسة التجديد) بمقدار ما اقترب من «شوقى» بسبب الثقافة الفرنسية ، وبمقدار ما اقترب من علية القوم ، الذين كان «مطران» بحاجة إلى أن يظاهروه على مقامه ، ولا يجوز — والحال هذه — أن ينحاز اجتماعيا إلى أبناء الشعب الشاكسين ؛ أمثال : «المازنى» و «شكرى» و «العقاد» .

ولقد حوم «مطران» فى شعره حول الحلول الشعرى فى الطبيعة ، واتخذ من القصص قالباً للأداء الشعرى ، وتوفر كثيراً على الوفاء بحق الوحدة الفنية فى القصيد ، وساعده فى هذا اتجاهه إلى الموضوعية — فى الجملة — فيما يعالجه من شئون وجدانه ومشاعره ، ونظره(٢) إلى مزية الصدق ، التى نادى بها أقطاب (مدرسة التجديد) .

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث فى لبنان . لهاشم ياغى ١ / ٣٤٨ — دار المعارف بمصر — ١٩٦٨م

(٢) انظر : الشعر بين الجمود والتطور . للعرضي الوكيل . ص ١٥ — دار القلم — ١٩٦٤م

عباب الحياة، ويستغرقها، ويتغذى من رحيقها، كالزهرة تذبت وتنور فى الحقول التى أودع الله فيها ناموس الحياة، لا كالزهرة المصنوعة فى بيت الزجاج .

٢ — أن يقف فكره إلى جانب خياله، يرتب عناصر تجربته، ويلحم أجزاءها، لتبدو كائناً سويا، لكل عنصر وجزء فيه مكانه المحدد، ودوره المرسوم، وإلا جاءت التجربة هيكلا مشوها، وبناء مختلا .

٣ — أن يظهر فيها عنصر الصدق والاقتناع النفسى للشاعر، فتجىء تعبيرا أمينا عن شعوره ووجدانه، لأن ذلك الصدق هو الذى يمنحها القوة والقدرة على إثارة المتذوق والتأثير فيه. وكلما علا روح الشاعر وارتقى شعوره وصدق وجدانه، فرض وجوده على أدوات العمل الفنى من ألفاظ وعبارات وصور، وفى هذا أصالة، وفيه أيضاً مصدر للذة والإحساس بالجمال(١) .

ولا يراد بصدق التجربة مطابقتها للحقيقة والواقع، فانما هذه من شأن التجاريب العلمية. أما التجاريب الشعرية فصدقها فى مطابقتها لوجدان الشاعر، وتعبيرها عن حقيقة مشاعره وانطباعاته، فاذا خلت التجربة من هذا الصدق كانت زيفاً وبهرجا، وسقطت قيمتها .

٤ — أن يكون وراء التجربة مغزى يفيد الحياة شيئا، ويبرر تعب الشاعر فى إفرازها، والمتذوق فى تذوقها. وإن التجارب القيمة الناجحة هى التى تمد الإنسانية بشىء جديد ومفيد، وإلا كانت عبثاً لا خير فيه، وعبئاً على الفن .

٥ — أن توضع المقومات السابقة فى صياغة فنية كاملة. فهذه الصياغة الفنية هى الطريق إلى إبراز المشاعر التى تعبر بدورها عن شخصية الشاعر. وتحمل هذه الصياغة إلى المتذوق ما تحمل من إيحاء وتأثير .

ونرى أنه من الضرورى أن تكون تلك الصياغة قادرة، فى لغتها، وفى صورها، وفى إيقاعاتها. وتكون قدرتها مرتبطة بشخصية الشاعر، وانحدارها من داخله، واندماجها فى جوه، حتى تبدو مرآة نفسه، ومجلى ذاته، ومظهر شخصيته الفنية .

---

(١) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال — الترجمة العربية لمحمد مصطفى بدوى ص ٤٨ — الأنجلو المصرية .

الوحدة العضوية فى الشعر

معنى الوحدة :

تعنى وحدة الشيء ــ فى الأصل ــ انفراده ، واختصاصه بمزية لا توجد فى غيره ؛ فهو واحد، ووحيد، ووحد ، وأحد ، وقد وحده ووحده (مخففاً ومشدداً) : جعله واحداً . وفلان نسيج وحده ، وواحد دهره ؛ أى لا نظير له . وتوحد واستوحد : انفرد . وتوحد برأيه : تفرد به . وتوحيد الله : الإيمان به واحداً أحداً متوحداً بالربوبية . واتحد الرجلان فى الرأى : صار بينهما اتحاد فيه ، أى أنهما التقيا على رأى واحد .

ويراد بالوحدة فى الشعر : اندماج عناصر القصيد ، واتحاد أجزائه ؛ بحيث يبدو القصيد كلا مجمعاً لا أجزاء مبددة ، فكأنه واحد ، وكأن فيه وحدة . فالتجمع المنشود فى القصيد يسمى وحدة ؛ لأنه سبيل إلى هذه الوحدة . والمثل من الهيكل البشرى ؛ فهو كل ــ وواحد ــ بما يجمع من أطرافه وأعضائه المركب هو منها ، وقد يكون لكل طرف أو عضو وظيفة ذاتية ، ولكنها وظيفة فى خدمة الكل ــ الواحد ــ ولا يستطيع أن يستقل بها . وكذلك يمكن أن يتصور الهيكل الشعرى ؛ هو كل ــ وواحد ــ بعناصره وأجزائه الداخلة فى تركيبه ، وتتفاعل هذه العناصر والأجزاء فى سبيل تكوين الهيكل ، واستوائه ، ووحدته .

الوحدة عند الأغريق :

قيد « أرسطو » فنى الملحمة والمسرحية بقيد (الوحدة العضوية) ، وأعفى الشعر الغنائى من هذا القيد . وهو قيد منطقى فى الملحمة والمسرحية كلتيهما ؛ لأنه فى الملحمة ــ القديمة ــ ينسى الشاعر ذاته ، ويخضع للموضوع

خضوعاً تاماً ، فيفرض الموضوع نفسه على الشاعر ، ومن هنا تجيء الوحدة من الموضوع . وفي المسرحية – وكانت في القديم شعراً لا نثراً – يكون الشاعر ملزماً بالخضوع لمنطق الزمان والمكان والحدث [الوحدات الثلاث] ، ومن هنا تتسلسل عناصر الحدث ، مترابطة الوقائع ، في زمانها الموقوت ، وفي مكانها المرسوم ، من البداية إلى النهاية ، بحيث تبدو حتمية ضرورية ، ولا دخل فيها لعنصر الاتفاق والمصادفة .

أما الشعر الغنائي ، فما كان « أرسطو » يقيده بمثل هذا القيد ، لأن الشاعر فيه لا ينسى ذاته بازاء الموضوع ، ولا يقبل أن تغله أغلال الزمان أو المكان أو الحدث . والمنطق الوحيد الذي يخضع له إنما هو منطق نفسه ، وهو عامل انطلاق وحرية ، لا عامل حجر وتعويق ، فله أن ينطلق بخياله وتصوراته في كل زمان ، ويسبح في كل مكان ، ويحلق في كل عالم ، بل له أن يجاوز — « بشفافيته » — حدود الواقع الدنيوي ، إلى عوالم الأحلام ، والرؤى ، والخيالات ، والأوهام ، ففيها متسع لانطلاق أكبر ، وسبح أعظم .

الوحدة عند العرب :

شعر العرب كله شعر غنائي ، وكان شاعر الجاهلية يبدأ قصيده بالغزل ، وذكر منازل المحبوبة ، والبكاء ، واستبكاء الأصحاب لدى هذه المنازل ، ووصف ما يشهدون من الآثار ، التي خلفها قوم المحبوبة حين ارتحلوا ، وبعد ذلك يذكر الشاعر الراحلة ، وحنينها إلى العطن ، ووصف طبيعتها ، وذكر الصحراء ، وما قاسى الشاعر من جوها ، وعاصف ريحها ، وما صادف من وحشها ، وجنها وإنسيها ، ويتخلص من ذلك كله إلى وصف ، أو مدح ، أو حكاية حال .

وكان هذا المنهج يتفق مع حركة وجدانه ، وفطرته ، وطبيعة معيشته في الصحراء ، وانتجاعه : للحياة ، أو للعطية ، أو للفتك ، أو للقنص والطرد .

فلما تقدم الزمن بالحضارة الإسلامية قليلا كانت حركة الوجدان قد تحولت ، فاذا « أبو نواس » ينعى هذه المطالع ، ويستبدل منها ذكر الخمر ونعوتها ، ومما يقول فى التنديد بالطريقة الجاهلية ، والدعوة إلى الخمر :

* لا تبك ليلى ، ولا تطرب إلى هند
واشرب على الورد من حمراء كالورد

* صفة الطلول بلاغة القدم(١) — فاجعل صفاتك لابنة الكرم

* أيا باكى الأطلال غيرها البلى — بكيت بعين لا يجف لها غرب
أتنعت داراً قد عفت وتغيرت — فانى – لما سالمت من نعتها – حرب

* اعدل عن الطلل المحيل وعن هوى — نعت الديار ووصف قدح الأزند
ودع العريب وخلها مع بؤسها — لمحارف ألف الشقاء مزند(٢)

* مالى بدار خلت من أهلها شغل — ولا شجانى لها شخص ولا طلل
ولا رسوم ، ولا أبكى لمنزلة — للأهل عنها وللجيران منتقل
ولا قطعت على حرف مذكرة
فى مرفقيها – إذا استعرضتها – فتل(٣)
بيداء مقفرة يوما فأنعتها — ولا سرى بى فأحكيه بها جمل
ولا شتوت بها عاما فأدركنى — فيها المصيف فلى عن ذاك مرتحل
ولا شددت بها من خيمة طنبا ، — جارى بها الضب والحرباء والورل

* دع الوقوف على رسم وأطلال — ودمنة كسحيق اليمنة البالى

---

(١) القدم (بالفاء المفتوحة والدال الساكنة) : العيى الغبى الثقيل . وفى رواية : القدم (بالقاف) فان ضممتها فأصلها القدم (بضمتين) جمعا لقديم ، وإن كسرتها فأصلها القدم (بكسر ففتح) .

(٢) الأزند : جمع زند وهو العود الذى تقدح به النار ، محارف (بصيغة المفعول) : محروم ومحدود . مزند : بخيل .

(٣) الحرف (بضم) : الحرمان والعدم . مذكرة : أى صحراء مخوفة ذات هول وسموها بذلك لأنه لا يقطعها إلا الذكر من الرجال ، ومن معانى الذكر عندهم : الصلب المتين والفحل والشديد .

وعج بنا نصطبح صفراء واقدة في حمرة النار أو في رقة الآل(١)

فلما ليم « أبو نواس » في الخمر، عاد في سخرية وتنادر إلى ذكر الأطلال، فقال :

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا فقد طالما أزرى به نعتك الخمرا
دعاني إلى نعت الطلول مسلط ، نضيق ذراعي أن أرد له أمرا
فسمعاً — أمير المؤمنين — وطاعة. وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا

ولم تكن دعوة « أبي نواس » — على جدتها — إلا زيا من أزياء عصره ، فهو فيها لم يتحرر من ربقة عمود الشعر ، وإنما استبدل قيداً بقيد . حتى مضى الزمن ، ورأينا « المتنبي » يتحرر أحيانا كثيرة من مطالع الغزل ، كما في قصيدته في مدح سيف الدولة ، والتي مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

فقد بدأها بحكم ، منتزعة من الجو الذي دعاه إلى المديح . ومثلها قصيدته :

أما . ما لسيف الدولة اليوم عاتبا فداه الورى أمضى السيوف مضاربا

فهذا المطلع مدخل مباشر للعتاب ، الذي دعاه إلى إنشاء قصيدته .

ونحن نقدر أن الشعراء العرب كانوا يبدءون قصائدهم بالغزل، ليستدعوا — كما يقول « ابن قتيبة » —(٢) الإصغاء إليهم ، وليمهدوا النفوس لاستقبال ما ينشدون من المديح ، وليرققوا الإحساس ويشوقوه إلى ما يأتي ، فذلك في نظرهم يوجب على الممدوح حق الرجاء ، وحرمة التأميل، ويبعث على السماح .

وفي تقديرنا أن « المتنبي » عدل عن ذلك أحيانا ، لأن ممدوحه — سيف الدولة — مستعد لتقبل مديحه ومهيأ بمثل ما يقيمه من حفلات لسماع ما ينشده فيه الشعراء ، وليس سيف الدولة إذن بحاجة إلى من يرقق إحساسه ، ويشوقه ، وخاصة إذا كان منشده « المتنبي » . كذلك كان سيف الدولة

---

(١) الدمنة: موضع الدمن وهو ما يتلبد من السرجين (الزبل) . والدمنة : آثار الناس . سحيق : هنا بمعنى الثوب البالي ، ومثله سحق ويضافان للبيان فيقال : سحق برد وسحق عمامة وقد أضافه إلى اليمنة (بضم الياء) هو البرد المنسوب إلى اليمن . الآل : ما تراه أول النهار وآخره كأنه يرفع الشخوص ، وليس هو السراب وإن كان يشبهه .

(٢) الشعر والشعراء : ١ / ٧٤ وما بعدها - طبعة المعارف — ١٩٦٦ .

ـ الشاعر ـ لديه استجابة طبيعية لكل شعر جيد ، وهو بطبيعته سمح ، قد أغرق شعراءه بهباته وعطاياه ، وعلى رأسهم « المتنبي » .

كانت هذه مسيرة الشعر العربى . أما النقد فقد كان لرواده ومعالجيه أكثر من رأى فى ذلك النهج ، تزكيه له ، أو انتقاداً للتنبيه إلى ضرورة وحدة القصيد ، والدعوة إليها .

فـ « ابن قتيبة »(١) يعتبر مسلك الشاعر الجاهلى فى قصيده فى منتهى الإجادة ، و « الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد ، . . . ، وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين » .

وهذا النهج التقليدى بجانبه نهج تقدمى ، حين اعتبر « ابن قتيبة » من التكلف أن ترى البيت فى الشعر مقروناً بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه . واعتبر ذلك مناط المفاضلة بين الشعراء ، فروى عن « عمر بن لجأ » أنه قال لأحد الشعراء : أنا أشعر منك . قال : وبم فضلتنى ؟ فأجابه : لأنى أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه(٢) . وفى تصورنا أن « ابن قتيبة » ينشد الاقتران فى المعنى ، وسياق القصيدة الجاهلية عنده لا يبدد المعنى ولا يفسده .

و « قدامة » حين أدار الكلام حول ائتلاف اللفظ والمعنى والوزن والقافية أشعرنا بضرورة تطلب هذا الائتلاف ، ولكنه اشترط أن يكون لكل بيت معنى تام مستقل ، بل عنده « أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريد أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين »(٣) . ومن العيب احتياج البيت إلى بيت آخر ليتم معناه . فالمعنى يطول عن أن تحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه الشاعر بالقافية ، ويتمه فى البيت الذى يليه(٤) .

---

(١) الشعر والشعراء : ١ / ٧٤ وما بعدها طبعة المعارف ـــ ١٩٦٦

(٢) المرجع : ١ / ٩٠

(٣) نقد النثر : ص ٧٨ وما بعدها ـ ط . دار الكتب المصرية ـــ ١٩٣٣ م .

(٤) نقد الشعر : ص ١٤٠ ـ ط . ليدن ـــ ١٩٥٦ . وهذا العيب سماه قدامة (البتر) وسماه أبو هلال العسكرى (التضمين) ـــ انظر الصناعتين : ص ٣٦ .

و « ابن طباطبا » دعا الشاعر « أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها ، أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها » . « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها ، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها — لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها : نسجا ، وحسنا ، وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ، لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها(١) » .

فنى تقديره أن هذا النهج الذى يدعو إليه لايتناقض مع التزام عمود الشعر الجاهلى ، « فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه — على تصرفه فى فنونه — صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، من الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق . . . بألطف تخلص ، وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به ، وممتزجا معه (٢) » .

---

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤ وما بعدها . واستشهد ببيتى امرئ القيس :

كأنى لم أركب جوادا ، للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى : كرى كرة بعد إجفال

ورأى أن الأشكل والأدخل فى استواء النسج وضم صدر البيت الأول مع عجز البيت الثانى وصدر البيت الثانى مع عجز البيت الأول . وقد عيب المتنبى (انظر يتيمة الدهر للثعالبى ١/ ٢١ وما بعدها) فى بيتيه :

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

بمثل ماعيب به امرؤ القيس . ودافع المتنبى عن صنيعه وصنيع امرئ القيس بداعية المجانسة فى البيت الأول ، والمقابلة فى البيت الثانى .

(٢) عيار الشعر : ص ٦ وما بعدها .

وجاء « الحاتمى » (٣٨٤ هـ) فأشار إلى وحدة القصيد إشارة أصرح ، فى قوله (١): « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا ، يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون ، لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم » . ولكن « الحاتمى » ما يزال يرى جائزا انتظام النسيب بالمديح فى القصيد الواحد .

ولم يأخذ النقاد العرب رأى « الحاتمى » بما ينبغى له من الشرح والمعالجة ، وكأنهم اكتفوا بقراءته . فـ « أبو هلال » اكتفى من المعنى أن يكون صوابا ، واشترط جودة اللفظ وبهاءه ، وصحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف(٢) . و « المرزوقى » دعا إلى لزوم طريقة العرب فى شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، فاذا توفرت هذه الأصول بلغ الشعر المرتبة السامية من البلاغة ، وكثرت فيه سوائر الأمثال وشوارد الأبيات(٣) . و « ابن رشيق » طالب بالحفاظ على بنية البيت ، إلا أنه تقدم خطوة نتلمس فيها الوحدة الفنية حين أوصى أن تتلاحم الأبيات ، وينسق بعضها على بعض ، واعترض على بناء القصيدة التقليدى ، فرآه غير ضرورى للمحدثين ، لأنه بناء أوجبته طبيعة البيئة الجاهلية(٤) .

وجاء « ابن الأثير » فالتفت إلى المعنى ، ناظراً إليه من وراء اللفظ ، حين أشار إلى أن فى إصلاح العرب ألفاظهم ، وتحسينها ، وترقيق حواشيها ،

---

(١) زهر الآداب للحصرى : ٣/١٦ – ط ٢ – حجازى بالقاهرة .
(٢) الصناعتين : ص ٥٥ وما بعدها – ط . الآستانة — ١٣٢٠ هـ .
(٣) مقدمة شرح ديوان الحماسة .
(٤) العمدة : ١/٧٧ وما بعدها . ط . ١٩٢٥ م .

وصقل أطرافها – خدمة منهم للمعانى ، وأشار إلى أنه مما يدل على حذق الشاعر ، وقوة تصرفه فى شعره ، أن يجعل حديثه عن كل معنى من المعانى آخذاً بعضه برقاب بعض ، من غير أن يقطع كلامه ، ويستأنف كلاماً آخر ، بل يكون كلامه كله كأنما أفرغ إفراغاً . وليس « التضمين » عيباً ، لأنه لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، والفقرتين من النثر فى تعلق إحداهما بالأخرى ، لأن فرق ما بين الشعر والنثر المسجوع يقع فى الوزن لا غير . والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع عدة ، من ذلك قوله تعالى : « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون * قال قائل منهم : إنى كان لى قرين * يقول : أئنك لمن المصدقين * أئذا متنا وكنا تراباً وعظاماً أئنا لمدينون(١) » فهذه الفقر مترابطة ، ولا تفهم أى منها مستقلة . ومن ذلك قوله تعالى : « أفرأيت إن متعناهم سنين * ثم جاءهم ما كانوا يوعدون * ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون(٢) » ، فلا تفهم الآية الأولى ولا الثانية إلا بالثالثة ، لأن الأولى والثانية فى معرض استفهام يفتقر إلى جواب ، وهذا الجواب فى الآية الثالثة . وكذلك الشعر حين يرتبط بعضه ببعض(٣) .

الوحدة عند الرومانتيكيين :

الأدب عند الرومانتيكيين يسترسل مع عواطفهم ، ولا يكبح جماحها ، فهو يحلق فى أوهام المتع الخيالية ، صادفا عن قيود الموضوع وأغلال الشكل ، فى سبيل إثبات الفردية الضائعة(٤) ، أو الذات الشاعر الحالمة .

وعلى هذا تستلزم القصيدة عندهم حركة داخلية فيها ، تواكب حركة الذات نحو هدفها ، فتبدو القصيدة ذات بنية حية . يفسرها « كولردج »(٥) بأننا حين نلحظ ونتذوق كل جزء من أجزاء القصيد التى يذهبنا إليها تكرار النبرة

---

(١) الصافات : الآيات ٥٠ — ٥٣ .

(٢) الشعراء : الآيات ١٠٥ — ١٠٧ .

(٣) انظر المثل السائر : ص ١٣٧ وما بعدها – ط . البهية — ١٣١٢ هـ .

(٤) انظر الأدب الهادف لمحمود تيمور . ص ١٥ — ط . الآداب — ١٩٥٩ م .

(٥) انظر مناهج النقد الأدبى لديفد ديتشس . ص ١٦٢ وما بعدها من الترجمة العربية .

والصوت تزداد لذتنا بالكل من خلال هذا التذوق ، الذى هو — فى الوقت نفسه — لاذ بذاته ، ومؤد بنا إلى إدراك النموذج الكلى للقصيدة الكاملة . ففى القصيدة إذن عمل تتآزر أجزاؤه وتنسجم وتتساند ، فى نطاق الايقاع العروضى . ولا يمكن أن تكون القصيدة سلسلة من الأبيات الجذابة التى يستقل كل منها بنفسه دون أن تكون لكل بيت علاقة حتمية ببقية العمل الشعرى .

وإذا كان مطلوبا إلى الشاعر أن يسترسل ولا يتوقف كانت القافية الطبيعية غير القلقة عاملا مسعفا له فى ذلك . وفى استيقاظ الحقائق داخل نفسه دافع إلى الاعلان عنها ، فاذا كان يملك اللغة السهلة المواتية — لغة الطبيعة كما يدعوها الرومانتيكيون — تدفقت تلك الحقائق حرة ، لتنعم بالحرية ، التى طالما حرمتها ، كما ينعم منشئها ومتذوقها بمثل هذه الحرية .

ذلك هو الأساس النظرى لوحدة القصيد لدى الرمانتيكيين ، وفيه — كما ترى — ثورة على قيود الموضوع والشكل الموروثة . ولو أن هذه الثورة (١) وقفت عند هذه الحدود ، ولم تسرف فى فهم الحرية ، لأفادت الرومانتيكية كثيراً ، وعمرت فى دنيا الأدب طويلا . ولكنها ركبت الشطط ، وراحت تنزع إلى العامية ، وتتخلص من الأوزان والقوافى ، وهى حلية الشعر وقوامه ، وراحت فى أخريات أيامها تغرق فى دنيا الحزن واليأس ، وتبكى الحياة وشرورها ، فى انعزالية سلبية ، تضيق بالحياة ، وتضيق الحياة بها .

الوحدة عند الرمزيين :

يقوم الأدب عند الرمزيين على استرسال الايحاء بهواجس النفس فى ألفاظ غامضة مبهمة ، وعلى تجسيم الأفكار المجردة ، وتحريكها فى أحداث .

ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين المنشئ والمتذوق فهذا الأدب عند الرمزيين لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر العدوى النفسية ونقلها من المنشئ إلى المتذوق ، أو على الأصح : الإيحاء بها . وإذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجى والعالم النفسى

---

(١) انظر الأدب العربى المعاصر لشوقى ضيف . ص ٦٠ وما بعدها — ١٩٦١ م .

وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة(١) .

فالألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريباً منه ، وبهذا تكمل أداة التعبير بنفاذها إلى نقل الإحساسات الدقيقة(٢) . وحسبك أن يكون التعبير ظلالا أو أطيافا لماحة ، ومن إيمائها وإيحائها تنتفض شتى الإحساسات ، وأنت فى رحاب الرمزية أقرب ما تكون إلى الصوفية ، التى تأنس بما وراء الحس ، وتطرب بالنغم الشعرى فى أصداء الكون ، وتتلمس الإشراق فى ظلمات الغيوب ، ولكنها صوفية اجتماعية موصولة بالإنسان على ظهر الأرض(٣) . فالكون نبصره من خلال ذواتنا ، وحقائقه مختبئة وراء الأشكال الرمزية ، التى تجمع الصور والأفكار والنغمات ، واجتماعها يمثل نظاماً متكاملا ، يشمل — كما يقول « ييتس » أحد شعراء الرمزية — التركيب العضوى كله(٤) .

ومن هنا نتلمس الوحدة عند الرمزيين، فالقصيدة الرمزية تترجم عن وجدان هو فى الوقت ذاته يثير فكرة فى صور يتلو بعضها بعضاً ، دون علاقة منطقية واعية . ونشك كثيراً فى أن يكون وراء الشعر الرمزى وحدة عضوية أو غير عضوية ، فهذا الشعر(٥) — بغموضه وإبهامه ، وإبعاده فى وسائل التعبير ، وتهويماته فى التفكير والتعبير معاً — لا يمكن أن تتطلب فيه وحدة ، إلا أن تكون وحدة خفية قائمة على الإيحاء الغامض .

---

(١) انظر محاضرات فى الأدب ومذاهبه لمحمد مندور . ص ٧٧ ومابعدها من طبعة ١٩٥٥ م .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث لمحمد غنيمى هلال . ص ٤٢٦ — ١٩٦٣ م .

(٣) انظر الأدب الهادف لمحمود تيمور . ص ٢٠ — ط . الآداب — ١٩٥٩ م .

(٤) عن عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا . ص ٤٦٨ — ط . الدار القومية — ١٩٦٦ م .

(٥) انظر : اتجاهات وآراء فى النقد الحديث لمحمد نايل . ص ٦٩ .

وحدة القصيد

عند دعاة تحـــرير الأدب

حركة تحرير الأدب :

اضطلع بتحرير الأدب العربى فى العصر الحديث أربعة أقطاب ، هم :

١ ــ خليـــل مطـــران	١٨٧٢ — ١٩٤٩ م
٢ ــ إبراهيم عبد القادر المازنى	١٨٩٠ — ١٩٤٩ م
٣ ــ عبـــد الرحمن شكرى	١٨٨٦ — ١٩٥٨ م
٤ ــ عباس محمود العقـــاد	١٨٨٩ — ١٩٦٤ م

وقد التقوا فى هذا دعوة وعملا ، وإن لم يتوافقوا عليه(١) .

وليس من شك فى أن «البارودى» أحدث تطوراً كبيراً فى الشعر العربى ، فى القرن التاسع عشر(٢) ؛ وذلك بعنايته ببلاغة اللفظ ، والعبارة ، وإيثاره المتانة ، والفخامة ، والرنين الإيقاعى . وسار على دربه شعراء (مدرسة البعث) ، وعلى رأسهم : «شوقى» و «حافظ» . ولا ننكر ما لكلٍ من أولئك الشعراء من مزايا فردية ، ولا ننكر أن «شوقى» بخاصة تمنى تحرير الشعر العربى من أن يتخذ حرفة ، تقوم بالمديح ولا تقوم بغيره ، وتمنى تخليصه من الإغراق والغلو(٣) ، وإن لم يوافق عمله ما تمناه . ولا ننكر أنه قدم نماذج من الشعر التمثيلى ، ومن الشعر القصصى على ألسنة الحيوان ، له فيها فضل السبق إلى تناولها .

---

(١) راجع رسالتنا عن (شعر عبد الرحمن شكرى) ـ الكتاب الثانى ـ الفصل الخامس ـ حركة تحرير الأدب ؛ ففيها تفصيل القول فى تسمية هؤلاء الأقطاب بدعاة تحرير الأدب ، ومعاييرهم الفردية .

(٢) انظر : معالم التطور فى اللغة العربية وآدابها لمحمد خلف الله أحمد . ص ٩٩ .

(٣) مقدمة الجزء الأول من « الشوقيات » .

كذلك أسهم «حافظ» بشعره الاجتماعى ، وبعمريته(١) ، فى العبارة عن ظروف العصر ، ومشاعره .

ولكن شعراء (مدرسة البعث) انحازوا إلى جانب المتانة ، والفخامة ، والرنين ، وفضلوا استقلال البيت على استقلال القصيد .

أما (حركة تحرير الأدب) التى اضطلع بها الأقطاب الأربعة فتدور حول ثلاثة محاور :

الأول : تحرير الأدب من قيود الصنعة وأثقالها .

الثانى : تحرير الأدب من الفهم القديم لوظيفته ، وذلك بإيثار الفطرة الوجدانية فى الإحساس بالحياة وبالنفس ، ونقل هذا الإحساس نقلا أميناً ، يتكافأ مع الإحساس الفطرى .

الثالث : تحرير الشعر بخاصة من قالبه القديم ، المعتمد على وحدة البيت ، وذلك بالاعتماد على الوحدة الفنية فى الشعر ، وما تتطلبه من رعاية : الفكر ، والوجدان ، والخيال ، والصورة ، معاً .

وقد استهدفت (حركة تحرير الأدب) : حرية الأديب فى فقه الأدب والحياة ، وفى استقبال المضمون الأدبى ، والعبارة عنه ، وفى تصوره ، وتصويره ، وفى الثورة على القيود ، مع الاحتفاظ بجوهر القيود الإيقاعية للشعر . ومن هنا اصطدم دعاة هذه الحركة بغلاة المحافظين على المذهب السلفى ، وناوأ كل فريق الفريق الآخر ، واحتدم بينهما العراك .

وفى الحديث عن معركة المجد الأدبى ننحى «مطران» جانبا ، لأن أقطاب (مدرسة البعث) عدوه منهم ، وأقطاب (مدرسة التجديد) — المازنى وشكرى والعقاد — لم يجدوه غريبا عنهم ، وكان هؤلاء — من جهة المواضعات الاجتماعية — بمثابة الناشئة أمام العمالقة من أقطاب (مدرسة البعث) ، وبخاصة

(١) قصيدة من ١٨٨ بيت فى سيرة عمر بن الخطاب ـ ديوان حافظ ١ / ٢٧

«شوقى» و «حافظ» ، اللذان احتلا قمة المجتمع الأدبى فى مصر ، فى الثلث الأول من هذا القرن .

ومع ذلك استطاع الناشئة أن يجرؤوا على غمز العمالقة ، ويكشفوا بعض أعمالهم الأدبية، فنقد «شكرى» فى سنة ١٩٠٨ م شعر «حافظ» ، وأخلاه من شرف الخيال وجلاله ، ومن القدرة على إثارة العواطف ، ودل على ما سماه : سرقاته(١) ، ونقد فى سنة ١٩١١م بعضا من شعر «شوقى»، ووصف قصيدته :

* صداح ، يا ملك الطيور ، ويا أمير البلبل *

بأنها تعبير عن شعور مكذوب(٢) .

ونقد «المازنى» شعر « حافظ » ، فعاب عليه : التقليد ، ونظم مقالات الصحف ، وفساد الأسلوب ، واضطراب المعانى ، والسرقات ، والأخطاء اللغوية(٣) .

ونقد «العقاد» — فى كتابيه : (الديوان فى النقد والأدب)(٤) [١٩٢١م]، و (رواية « قمبيز » فى الميزان) [١٩٢٧ م] — شعر «شوقى» ، واتهم هذا الشعر بـ : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر، مما أبعده عن الأصالة . ونقد شعر « حافظ »(٥) ، ورآه عاجزاً عن الابتداع أو الخيال .

ولم يترك أنصار العمالقة هؤلاء الناشئة ، فكالوا لهم كيلا بكيل ، وطعنوهم فى شاعريتهم ، واتهموهم بالطمع فى الشهرة بنقدهم(٦) . واستجاب الجمهور

(١) انظر صحيفة الدستور : أعداد شهر نوفبر ١٩٠٨ م .
(٢) انظر (الجريدة) عدد ١٦ / ٢ / ١٩١١ م .
(٣) انظر جريدة عكاظ - سنة ١٩١٣م ، وجمع المازنى النقد فى رسالة سماها (شعر حافظ) ثم نقل أحد فصولها فى كتابه (حصاد الهشيم) ، مستغنيا به عن سائر الفصول .
(٤) هذا الكتاب للعقاد والمازنى . وانفرد العقاد بنقد شوقى ، وانفرد المازنى بنقد شكرى والمنفلوطى .
(٥) فى (خلاصة اليومية) ص ٨٦ . طبعة ١٩١٢ م .
(٦) انظر جريدة عكاظ - سنتى ١٩٢٠ ، ١٩٢١ م .

للعمالقة ، وانتصف لهم ، ولعل أهم سبب فى هذا هو أن «شوقى» و«حافظا» ومن لف لفهما أرضوا الجمهور بالحديث عن المشاعر الاجتماعية والوطنية والدينية ، بينما ذهب الناشئة إلى معالجة مشاعرهم الذاتية ، والتعبير عن وجداناتهم الخاصة ، فكان شعر الأولين جماعيا ، ينشد فى المحافل ، فيثير المجموع ويستفزه ، ويجد فيه الجمهور آماله وإحساساته وأهدافه ، وكان شعر الآخرين فرديا ، تكفى قراءته عن سماعه(١).

اتجاه مطران :

أفصح «مطران» عن اتجاهه فى تقديم ديوانه (ديوان الخليل) بقوله عن شعره :

« هذا شعر عصرى ، وفخره أنه عصرى ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح ، باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها ، وتوافقها ، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحر ، وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر » .

فـ « مطران » يجارى وجدانه ، ويوافق زمانه ، فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ ، وعلى التراكيب ، ويجعل نفسه سيد نظمه ، لا عبداً له تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، وينظر ـ وهذا ما يهمنا هنا بخاصة ـ إلى جمال البيت فى ذاته ، وفى موضعه ، وإلى جملة قصيده ، فى تركيبه ، وفى

---

(١) انظر : الحركة الأدبية فى الإسكندرية الحديثة لعبد المحسن عاطف سلام ـ مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ـ ١٩٥٩ م .

ترتيبه ، وفى تناسق المعانى ، وتوافقها . وهذا(١) مفهوم جـديد لبناء العمل الأدبى المركب ، يقـوم على تعمق الصلة الوثيقة بين المضمون والشكل ، فى نظرة فنية ، تهتم بهما اهتماما كليا .

ولكن «مطران» سار فى تطبيق آرائه بحذر ، واضطرته إلى هذا الحذر ظروف إقامته فى مصر ، فآثر البعد عن المعركة الأدبيـة ، التى نشبت بين مدرستى البعث والتجديد ، وحملت صحيفة «مطران» : (المجلة المصرية) ، التى أصدرها سنة ١٩٠٠م ، دعوة صالحة إلى تحرير الأدب العربى ، مـدة ثلاثة أعوام ، هى فترة حياة الصحيفة .

وكان «مطران» ضليعا فى اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى ، بينما كان «المازنى» و«شكرى» و«العقاد» يقرءون فى اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزى . وبين الثقافتين — فيما نعلم — صراع تقليدى ، امتد أثره إلى الناطقين باللغتين ، فى مصر ، وفى سائر بلاد العالم العـربى ، وهو صراع مرده إلى التنافس على النفوذ ، والمد الاستعمارى الثقافى . ومن هنا ابتعد «مطران» عن أقطاب (مدرسة التجديد) بمقدار ما اقترب من « شوقى » ربيب الثقافة الفرنسية ، وبمقـدار ما اقترب من علية القوم ، الذين كان « مطران » بحاجة إلى أن يظاهروه على مقامه ، ولا يجوز — والحال هذه — أن ينحاز اجتماعيا إلى أبناء الشعب الشاكسين ، أمثال : « المازنى » و «شكرى» و «العقاد» .

ولقد حوم «مطران» فى شعره حول الحلول الشعرى فى الطبيعة ، واتخذ من القصص قالباً للأداء الشعرى ، وتوفر كثيراً على الوفاء بحق الوحـدة الفنية فى القصيد ، وساعده فى هذا اتجاهه إلى الموضوعية — فى الجـلة — فيما يعالجه من شئون وجدانه ومشاعره ، ونظره(٢) إلى مزية الصدق ، التى نادى بها أقطاب (مدرسة التجديد) .

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث فى لبنان . لهاشم ياغى ١ / ٣٤٨ — دار المعارف بمصر — ١٩٦٨ م

(٢) انظر : الشعر بين الجمود والتطور . للعوضي الوكيل . ص ١٥ — دار القلم — ١٩٦٤ م

اتجاه المازنى :

يرى «المازنى» أن الشعر وليد الإرادة والإحساس وأنه صورة من الحياة ، والحياة كحجارة النرد لها أكثر من جانب ، والشعر يتحول مع الحياة ، ويتسع أفقه لها(١) . وأعظم مادة للشعر هى مشاعر الشاعر وعواطفه(٢) ، وهى أبدية تبقى ما بقيت الحياة(٣) ، وكذلك يعنى الشاعر بالفكر لا لذاته ، بل من أجل الإحساس الذى نبهه ، أو العاطفة التى أثارته(٤) . ولا يعد شعر الحوادث اليومية ولا شعر المديح شعراً فيه عاطفة(٥) ، ومع ذلك لا قبل للشاعر بالخلاص من عصره والفكاك من زمنه ، فحكمته حكمة عصره ، وروحه روح زمانه(٦) . وعلى الشاعر أن يصور عواطفه بحسب انطباعها فى ذهنه(٧) ، وأن يلائم بين أطراف كلامه ويساوق بين أغراضه ، ويبنى بعضاً منها على بعض ، ويجعل هذا بسبب من ذاك(٨) ، وسبيله فى هذا الخيال الصادق المعبر عن إحساس صادق مثله ، وهذا هو شعر الطبع ، لا شعر الكد والتعمل ، ولهذا يكون المجاز والاستعارة والبديع فى خدمة معانيه ، إذا جاءت عفواً من غير جهد ، طبيعية غير متكلفة ، أما الإلحاح عليها فإنه يكسب المعانى وميضا يخفى قبح المعانى وفسادها ، فيكون كالأصباغ التى تستكثر منها العجوز ، لتخفى غضون وجهها وصفرته ودمامته ، وكالحلى التى تتزين بها ، لتخفى بها همومها وما صنع الدهر بها(٩) . وعلى الشاعر أن يتخير اللفظ الأقرب دلالة على مراده ، والأوضح إبانة عن معناه ، فلا يكرهه على الورود ، ولا يتكلفه (١٠) ، وإنما ينسجه بحسب ما يجيش فى نفسه ، ويرتد دائما إلى شعوره وإحساسه (١١) .

وهذه آراء ذوات خطر فى الأدب ، وذوات دلالة – من الوجهه النظرية –

---

(١) حصاد الهشيم . ص ٣١٦ وما بعدها . ط ٦ – المطبعة العصرية – ١٩٦٠ م .
(٢) الشعر – غاياته ووسائطه . ص ٣ – طبعة البوسفور – ١٩١٥ م
(٣) المرجع ص ٦ . (٤) ص ٢٠ . (٥) ص ٢١ . (٦) ص ٦ .
(٧) ص ١٧ . (٨) ص ٢٦ . (٩) ص ٢٣ . (١٠) ص ٢٧ .
(١١) ص ٢٩ .

على قراءات «المازنى» فى الآداب الغربية ، واهتمامه بحقائقها ، ورغبته فى أن يتحرر الأدب العربى من التقليد ، ولا يحفل — كما قال «هو(١) — بما يحفل به السلفيون من تجويد العبارة ، أو أناقة الديباجة ، أو قوة الأداء .

ومن الناحية التطبيقية نرى شعر «المازنى» كله غنائيا ، فهو لم يبتكر فى أغراض الشعر ، ولم يسجل شعراً قصصياً أو شعراً تمثيليا على نحو ما قرأ فى أدب الغرب ، فمظهر التجديد عنده يكاد يتمثل فى صـــدق الإحساس ، وفى صدق الأداء بالعبارة الموحية . ويكفيه أن يخلص له المعنى فيؤديه فى اللفظ الذى يتفق له ، فى غير كد أو إعنات(٢) .

اتجاه شـكرى :

رأى « شكرى » أن القصيدة (فرد كامل) ، وأن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وموضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن معناه من القصيدة ، بعيداً عن موضوعها . وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة ، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة ، بل بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى فرد كامل ، لا من حيث هى أبيات مستقلة ، فإننا إن فعلنا ذلك وجدنا البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته ، وهو بالرغم من هذا جليل لازم لتمام معنى القصيدة . ومثــل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها كمثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبا واحداً ، مع أنه ينبغى له أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه . وكذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه

---

(١) مقاله : التجديد فى الأدب المصرى — السياسة الأسبوعية — عدد ٥/٤/١٩٣٠ م

(٢) وانظر أدب المازنى لنعمات أحمد فؤاد ص ١٥٥ — ط ٢ — مؤسسة الخانجى — ١٩٦١ م

كل جانب من الخيال والتفكير ، وأن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع من عاطفة وفكر ، نوعا ومقداراً(١) .

ونستطيع القول بأن « شكرى » لا يقصد من الوحدة الفنية للشعر ذلك البناء العضوى ، وإنما هو يكتفى بالتكافل البنائى ، الذى يسمح بالنمو ، وهو ما عبر عنه — فيما نقلناه عنه — بأن على الشاعر أن يميز بين جوانب موضوعه وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير ، وأن على الشاعر أن يجعل البيت جزءاً مكملا لقصيده ، قريباً من موضوع القصيد .

ومما يؤكد استنتاجنا أن « شكرى » أجرى تعديلا فى اثنتين وعشرين قصيدة من قصائده(٢) . نكتفى بذكر واحدة منها على سبيل المثال ، وهى قصيدة (صوتك)(٣) .

بعث بها «شكرى» إلى «فؤاد صروف» فى رسالة مؤرخة : ١٩٤٤/٣/٢م ونشرها «صروف» فى مجلة «الأبحاث» البيروتية ، فى عدد حزيران (يونية) سنة ١٩٦٠م. ونشرها «شكرى» فى مجلة «الهلال» عدد سبتمبر ١٩٥٠ م ، وبهذا يعتبر نص (الأبحاث) أصلا ، لأنه أسبق تاريخاً :

نص الأبحاث	نص الهلال
١ - صوتك صوت السلام تألفه =	١ - صوتك صوت السلام تألفه =
= الأنفس بعد الكفاح والظفر	= الأنفس بعد الكفاح والظفر
	٢ - أو مثل صوت الطيور فى وضح =
	= الصبح نشاوى من غير ما سكر
٢ - صوتك صوت الربيع يبعث فى =	٣ - صوتك صوت الربيع يبعث فى =
= الروض حياة الطيور والزهر	= الروض حياة الطيور والزهر

---

(١) مقدمة ديوانه الخامس : (الخطرات) . ص ٣٦٠ من ديوان عبد الرحمن شكرى - ط ١٩٦٠ .

(٢) تفصيلها فى رسالتنا من « شعر شكرى » - الكتاب الثانى - الفصل الرابع - الوحدة الفنية .

(٣) ص ٦٦٣ من ديوان عبد الرحمن شكرى - ط ١٩٦٠

نص الأبحاث

٣ ـ صوتك صوت الحياة ظافرة
لاهية بالورى مدى العصر

٤ ـ كأنه لحن مطرب عجب
يطرب سمعاً فى هدأة من السحر

٥ ـ يسحر سحر الصدى الحلوب إذا
ردده الريف فى سنا القمر

٦ ـ من عالم الخلد حيث دنا
من عالم الفانيات والصور

٧ ـ ذاك البعيد القريب مصدره
وهو البعيد القريب فى الأثر

٨ ـ تأخذ منه الأسماع أهونه
وبعده ما يجل من وطر

٩ ـ كالعين دعجاء . فى مفاتنها
غور كغور البحار والدرر

١٠ ـ تأخذ منها الأبصار أقربها
وأنفس الحسن أبعد الذخر

١١ ـ حسن فحسن تظل تلحظه
بالنفس لا باللحاظ والصور

نص الهلال

٤ ـ أو مثل صوت الحياة ظافرة
عابثة للجهال والصور

٥ ـ يطرب مثل الصدى الحلوب إذا
ردده الريف فى سنا القمر

٦ ـ أو مثل شدو الشجى يسمعه=
=الساهر فى هدأة من السحر

٧ ـ من عالم الخلد خيل منبعثا
لعالم الفانيات والغير

٨ ـ تنال فيه الأسماع فتنته
وتقتضى مثلها من الأثر،

٩ ـ فهو كمعنى يضفى لسامعه
مورداً ثرة من الفكر

١٠ ـ أو عين دعجاء . فى محاسنها
عمق كعمق البحار والدرر

١١ ـ تأخذ منها العين أقربها
وأبعد الحسن أطيب الأثر

نص الأبحاث	نص الهلال
	١٢ ـ صوتك صوت الشباب والعمر ما دام فإن فات فات بالعمر
١٢ ـ صوتك صوت الطيور في فلق = = الفجر نشاوى من غير ما سكر	
	١٣ ـ أو مثل صوت المنى السحيقة والحب = = وصوت الداعي من القدر
١٣ ـ كأنه من لغى النفوس إذا شاقت بلا منطق ولا وتر	
	١٤ ـ كلاهما نافذ يلبي على ما كان من قيمة لمؤتمر

ونلاحظ الآتي على النصين :

١ ـ نص « الأبحاث » ثلاثة عشر بيتا ، ونص « الهلال » أربعة عشر بيتا ، بزيادة بيت واحد في المجموع العام .

٢ ـ الأبيات المتناظرة في النصين عشرة فقط ، وهي :

في نص الأبحاث : ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٨ ٩ ١٠ ١٢

في نص الهلال : ١ ٣ ٤ ٦ ٥ ٧ ٨ ١٠ ١١ ٢

٣ ـ زاد نص الأبحاث ثلاثة أبيات : السابع ، والحادي عشر ، والثالث عشر .

٤ ـ زاد نص الهلال أربعة أبيات : التاسع ، الثاني عشر ، الثالث عشر ، الرابع عشر .

٥ ـ الأبيات المتناظرة ليست كلها متساوية ، فقد حدث تعديل وتبديل في الألفاظ ، وأبقيت المحافظة على الفكرة ، وعلى المعاني التفصيلية .

٦ ـ يبدو أن داعية التعديل في البيتين الرابع والسادس (من نص الأبحاث)

هو رعاية الوزن العروضى : والقصيدة من بحر (المنسرح) ، وتفعيلاته :

مستفعـلن مفعـولات مستفعلن   مستفعلن مفعـولات مفتعـلن
اهاها اه اها هاها اهاهااه   اهاهااه اها هاها اهااا اه

٧ ـ جاء النص الأخير أكمل من النص الأول فى الوفاء بحق المعانى وترتيبها ، وفى رعاية اللغة والايقاع ، على الرغم من نقص أطراف النص الأول . وهذا يدلنا على أن حركة الإبداع الفنى وحدة متواصلة ، لا تنقطع، ولا تنقسم ، مهما يطل امتدادها فى الزمان أو المكان(١) ، ومن هنا نرى أن حركة الشاعر نحو الإبداع الفنى لا تتم ببلوغه البيت الأخير ، فالشواهد تدل على أن الشاعر يخطو خطوة بعد هذا البيت(٢) يقلب فيها النظر فى قصيـده ، ويحاول الوصول إلى هيئة أكمل ، وعمل أمثل ، وذلك لأنه لا يستطيع أن يعفى وجـدانه وفكره من النشاط والعمل .

فـ « شكرى » كان يعيش شعره معه ، فهو يتعهده بالتهذيب ، والتشذيب ، والصقل، وقد يكسوه ثوباً جديداً ، أو يعيد حياكة أطراف ثوبه ، فالصلة قائمة بين الوحدة الفنية كما قدرها وحركة الإبداع الفنى ، ومـا يزال الشاعر يخطو خطواته على طريق الوحدة الفنية ، حتى ينتهى رضاه عن شعره ، سواء بتنمية الفكرة ، أم توليد المعانى، أم الإكثار من الصور ، أم تجديد الصياغة .

اتجاه العقاد :

من رأى « العقاد »(٣) أن « القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة [بقصد الرسم] بأجزائهـا ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا

---

(١) انظر : الأسس الفنية للنقد الأدبى لعبد الحميد يونس . ص ١٠١ وما بعدها .

(٢) انظر : الأسس النفسية للابداع الفنى لمصطفى سويف . ص ١٤٥ — ط ٢ ـ المعارف بمصر ـ ١٩٥٩ م

(٣) فى كتاب (الديوان فى النقد والأدب) ٢ / ٤٥ وما بعدها ـ ١٩٢١ م ـ

اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك» . وبهذا المفهوم الحرفى للوحدة العضوية تكون القصيدة فى رأيه بناء مكتملا ، يوضع كل بيت منها فى مكانه ، بحيث لا يمكن أن ينقل عنه ، أو يحذف ، أو يصيبه تعديل ، أو تبديل ، أو يزاد على القصيدة شيء من خارجها ، لأن البناء قد استوفى حظه من الأقسام ، واكتمل له حقه من الأجزاء ، فأى تعديل أو تبديل أو إضافة أو نقص معناه خلخلة البناء ، أو الاعتراف بأنه لم يقم على خطة سليمة وافية بالغرض منه حين إقامته .

ومن رأيه أنه « متى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر ، فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج [ناقص الخلق] ، بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما استفل الشيء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه » .

وعلامة الكمال الفنى عنده أن تسمى القصيدة باسم ويوضع لها عنوان ؛ لأن الأسماء تتبع السمات ، والعناوين تلصق بالموضوعات . وفيما عدا ذلك يقوم الدليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وعلى تقطع النفس فيها ، وعلى جفاف الفكرة التى تضمنها ، وعلى جفاف السليقة الناظمة . و « القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل ، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم ، الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه » . فاذا وجدت القصيدة مجموعا مبدداً من أبيات متفرقة ، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، فذلك هو (التفكك) ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، وإلا جاز أن ينقل البيت من قصيدة إلى مثلها ، دون أن يخل هذا بالمعنى أو الموضوع ، وهو مالا يجوز ، إلا فى

فترات الاضمحلال فى الأدب ، حيث يتشابه الأسلوب والموضوع والمشرب ، ويتماثل روح الشعر والصياغة .

ساق « العقاد » هذا الرأى فى معرض نقده لشعر « شوقى » . وليثبت «العقاد » صدق رأيه أتى على قصيدة «شوقى» فى رثاء « مصطفى كامل » ، كما رتبها «شوقى» ، ثم أعادها «العقاد» على ترتيب آخر ؛ ليدل على أنها أبيات مشتتة ، لا روح فيها ، ولا سياق ، ولا شعور ينتظمها ، ويؤلف بينها، وليدل على أنها أربعة وستون بيتا — لا قصيدة — « منظومة فى كل شىء أو فى لا شىء » وعلى أنها بترتيبها الجديد لا تزيد ، ولا تنقص ، ولا تخسر حسنة كانت لها ، بل لعلها تربح ، إذ تعود أحسن نسقا ، وأقرب نظما .

وهذه هى القصيدة ، والأرقام الأولى من يمينك هى ترتيبها عند «شوقى» ، والأرقام الأخرى من يسارك هى ترتيبها كما تصوره «العقاد» :

١ — المشرقان عليك ينتحبان ... قاصيهما فى مأتم والدانى — ١
٢ — يا خادم الإسلام أجر مجاهد ... فى الله من خلد ومن رضوان — ٣٣
٣ — لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى ... فى الزائرين وروع الحرمان — ٣٦
٤ — السكة الكبرى حيال رباهما ... منكوسة الأعلام والقضبان — ٣٧
٥ — لم تألها عند الشدائد خدمة ... فى الله والمختار والسلطان — ٥٨
٦ — ياليت مكة والمدينة فازتا ... فى المحفلين بصوتك الرنان — ٣٤
٧ — ليرى الأواخر يومذاك ويسمعوا ... ما غاب عن «قس» وعن «سحبان» — ٣٥
٨ — جار التراب وأنت أكرم راحل ... ماذا لقيت من الوجود الفانى — ٣٨
٩ — أبكى صباك ولا أعاتب من جنى ... هذا عليه ؛ كرامة للجانى — ٦
١٠ — يتساءلون : أبالسلال قضيت أم ... بالقلب أم هل مت بالسرطان ؟ — ٤٠
١١ — الله يشهد أن موتك بالحجا ... والجد والإقدام والعرفان — ٤١
١٢ — إن كان للأخلاق ركن قائم ... فى هذه الدنيا ، فأنت البانى — ٤٣
١٣ — بالله فتش عن فؤادك فى الثرى ... هل فيه آمال لنا وأمانى — ١١

(١) الشوقيات ٣/١٦٧ — النهضة المصرية — ١٣٥٤ هـ — ١٩٣٦ م

١٤ ـ وجدانك الحى المقيم على المدى ... ولرب حى ميت الوجـدان ـ ٢
١٥ ـ الناس : جار فى الحياة لغاية ، ... ومضلل يجرى بغير عنان ـ ٥٩
١٦ ـ والخلد فى الدنيا وليس بهين ... علياً المناصب لم تتح لجبان ـ ٤٧
١٧ ـ فلو ان رسل «الله» قد جبنوا لما ... ماتوا على دين ولا إيمان ـ ٤٩(١)
١٨ ـ المجد والشرف الرفيع صحيفة ... جعلت لها الأخلاق كالعنوان ـ ٤٢
١٩ ـ وأحب من طول الحياة بذلة ... قصر يريك تقاصر الأقران ـ ٧
٢٠ ـ دقات قلب المـرء قائلة له : ... إن الحيـاة دقائق وثوان ـ ١٠
٢١ ـ فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها ... فالذكر للانسان عمر ثـان ـ ٣
٢٢ ـ للمرء فى الدنيا وجم شئونها ... ماشاء من ربح ومن خسران ـ ٦١
٢٣ ـ فهى الفضاء لراغب متطلع ... وهى المضيق لمؤثر السلوان ـ ٤٨
٢٤ ـ الناس : غاد فى الشقاء ، ورائح ... يشقى له الرحماء وهو الهانى ـ ٦٢(٢)
٢٥ ـ ومنعم لم يلـــق إلا لذة ... فى طيها شجن من الأشجان ـ ٦٠
٢٧ ـ ياطاهر الغدوات والروحات والـ ... خطرات والإسرار والإعلان ـ ٥
٢٦ ـ فاصبر على نعم الحياة وبؤسها . ... نعمى الحياة وبؤسها سيان ـ ٦٣
٢٨ ـ هل قام قبلك فى المدائن فاتحا ... غاز بغير مهند وسنان ـ ٤٤
٢٩ ـ يدعو إلي العلم الشريف وعنده ... أن العـلوم دعائم العمران ـ ٤٥
٣٠ ـ لفوك فى عـلم البلاد منكسا ... جزع الهلال على فتى الفتيان ـ ٥٠
٣١ ـ ما احمر من خجل ولا من ريبة ... لكنما يبكى بدمع قان ـ ٥١
٣٢ ـ يزجون نعشك فى السناء وفى السنا ... فكأنما فى نعشك القمران ـ ٥٣
٣٣ ـ وكأنه نعش « الحسين » بـ « كربلا »
يختال بين بكا وبين حنان ـ ٥٤
٣٤ ـ فى ذمة « الله » الكريم وبره ... ماضم من عرف ومن إحسان ـ ٢٨
٣٥ ـ ومشى جلال الموت وهو حقيقة ... وجلا لك المصدوق يلتقيان ـ ٥٢

---

(١) وبدأه العقاد : ولوان . . .   (٢) وبدأه العقاد : والناس غاد . . .

٣٦ ـ شقت لمنظرك الجيوب عقائل وبكتك بالدمع الهتون غوان ـ ٨
٣٧ ـ والخلق حولك خاشعون كعهدهم إذ ينصتون لخطبة وبيان ـ ٥٥
٣٨ ـ يتساءلون : بأى قلب ترتقى بعد المنابر ، أم بأى لسان ؟ ـ ٥٦
٣٩ ـ فلو ان أو طانا تصور هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطان ـ ٣١(١)
٤٠ ـ أو كان يحمل فى الجوانح ميت حملوك فى الأسماع والأجفان ـ ٣٠
٤١ ـ أو صيغ من غرر الفضائل والعلا كفن ، لبست أحاسن الأكفان ـ ٢٩(٢)
٤٢ ـ أو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد ، رثيت فى القرآن ـ ٣٢
٤٣ ـ ولقد نظرتك والردى بك محدق والداء ملء معالم الجثمان ـ ١٣
٤٤ ـ يبغى ، ويطغى ، والطبيب مضلل قنط ، وساعات الرحيل دوان ـ ١٤
٤٥ ـ ونواظر العواد عنك أمالها دمع ، تعالج كتمه ، وتعانى ـ ١٨
٤٦ ـ تملى وتكتب ، والمشاغل جمة ، ويداك فى القرطاس ترتجفان ـ ١٧
٤٧ ـ فهششت لى حتى كأنك عائدى وأنا الذى هدم السقام كيانى ـ ١٩
٤٨ ـ ورأيت كيف تموت آساد الشرى وعرفت كيف مصارع الشجعان ـ ٢١
٤٩ ـ ووجدت فى ذاك الخيال عزائما ما للمنون بدكهن يدان ! ـ ١٥
٥٠ ـ وجعلت تسألنى الرثاء . فهاكه من أدمعى وسرائرى وجنانى ـ ٢٠
٥١ ـ لولا مغالبة الشجون لخاطرى لنظمت فيك يتيمة الأزمان ـ ٢٥
٥٢ ـ وأنا الذى أرثى الشموس إذا هوت فتعود سيرتها من الدوران ـ ٢٣
٥٣ ـ قد كنت تهتف فى الورى بقصائدى وتجل فوق النيرات مكانى ـ ٢٤
٥٤ ـ ماذا دهانى يوم بنت فعقنى فيك القريض وخاننى إمكانى ـ ٢٢
٥٥ ـ هـ ون عليك . فلا شمات بميت إن المنيـــة غاية الإنسان ـ ٩

---

(١) وبدأه [illegible] تاد : فلوان . . .
(٢) وبدأه العقاد : لو صيغ . . .

٥٦ – من للحسود بميتة بلغتها ... عزت على « كسرى أنوشروان » – ؟ (١)
٥٧ – عوفيت من حرب الحياة وحربها ... فهل استرحت أم استراح الشانى ؟ – ٣٩
٥٨ – ياصب مصر وياشهيد غرامها ... هذا ثرى مصر . فنم بأمان – ٢٦
٥٩ – اخلع على مصر شبابك عاليا ... والبس شباب الحور والولدان – ٥٧
٦٠ – فلعل مصراً من شبابك ترتدى ... مجداً ، تتيه به على البلدان – ١٢
٦١ – فلو ان بالهرمين من عزماته ... بعض المضاء ، تحرك الهرمان – ١٦
٦٢ – علمت شبان المدائن والقرى ... كيف الحياة تكون فى الشبان – ٤٦
٦٣ – مصر الأسيفة ريفها وصعيدها ... قبر أبر ، على عظامك حان – ٢٧
٦٤ – أقسمت أنك فى التراب طهارة ... ملك يهاب سؤاله الملـــكان – ٤

وادعى « العقاد » أنه أجرى ترتيب الأبيات عفوا ، وقال: إنه لوغير بعض الضمائر وأبدل من حروف العطف لم يكد يجتمع بيت على بيت. ونرى «العقاد» قد اعتسف وركب متن الشطط فى نقده ، وغالى فى تصويره الوحدة العضوية وتصورها ، فى القصيدة الغنائية ، بذاك المفهوم الحرفى .

ولا ريب فى أن القصيدة بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار ، لكنه من المغالاة ماذكره «العقاد» من إلزام كل بيت مكاناً فى القصيدة لايجاوزه ، ولا يترخص فى حذفه ، أو إنمائه ، وخاصة(٢) فى الشعر الغنائى ، الذى يقوم على الملاءمة بين أفكار الشاعر ووجدانه ، وما يقتضيانه من خيال وتصوير ، وإن كانت تلك الهيئة متصورة فى الشعر الموضوعى ، كشعر الملاحم ، والمسارح ، والشعر القصصى ، فالوحدة العضوية فى هذه الألوان تأتى طبيعية ، تفرضها وقائع الحوادث ، وتسلسلها ، وترتيبها فى الزمان والمكان ، وبناء بعضها على بعض .

هذا من الناحية النظرية .

ومن الناحية العملية نرى هذه الوحدة « العضوية » اهتزت فى عمل «العقاد»

---

(١) سقط البيت من ترتيب العقاد . وقد اجتهد محمد خليفة التونسى فوضعه – مجاراة منه لصنيع العقاد – فى مكان البيت الثامن . انظر (فصول من النقد عند العقاد) ص ٨٤ .
(٢) انظر : اتجاهات وآراء فى النقد الحديث لمحمد نايل . ص ٥٢ وما بعدها .

نفسه ، حين أعاد نشر بعض أشعاره ، فعدل فيها ، وبدل ، وزاد ، ونقص . وقد عددنا عليه أربع عشرة قصيدة (١) ، نذكر واحدة منها على سبيل المثال :

قصيدة (الحب الأول) (٢) :

يهنيك يازهر أطيـــار وأفنانُ ... الطير ينشـــد والأفنان عيدانُ
من علم النـــاس أن الحب مأثمة ... حتى كأن ليس غير البغض إحسان
هبهـــا جناية جان أنت آثمها ... ما كان يعصم لاإنس ولاجـان
إن الجســـوم مثناة جوارحها ... إلا القلوب فصيغت وهى أحدان
لكل قلب قـرين يســـتتم بـه ... خَلق وخُلق فهل يرضيك نقصان
إن التعـــاطف بالأرواح بغيتنـا ... وفى الوجوه على الأرواح عنـوان
لو كان يغـنى امرأ ممن تعشـــقه ... قد قديم ووجه منه حسـان (٣)
أغنى المليح مثــال فى وذيلتـه ... عن الغـــرام فلم يفتنه فتان (٣)
نعم . ولا نال حظ الود من رشأ ... متـيم من رواء الحسن عريان (٣)
تمثالك الصخر أحظى منك إن نفرت ... عنك العيون ولم يشملك وجدان
وليعرف البيض أن الحسن جوهرة ... وأن كل سرى النفس دهقان (٤)
قد يشترى جوهرا من لايسومه ... وقد تعز على الدهقان أثمـان (٤)

(١) انظر فى ديوان العقاد ـ طبعة ١٩٢٨ ـ مقابلة بطبعة ـ ١٩١٦ ـ قصائد : الشاعر الأعمى. الحب الأول. كوكب فى الأقيانوس . سباق الشياطين . رثاء طفلة . الـكروان . صورة الحبيب . الحمام . إلى ربة الحب حظ الشعراء . أحلام الموتى . الحبيب الثالث. زماننا. العقل والعواطف .

(٢) ص ٢١ من ديوان العقاد ـ الجزء الأول . طبعة البسفور ـ ١٣٣٤ هـ ١٩١٦م. و ص ٣٧ من ديوان العقاد ـ طبعة المقتطف والمقطم ـ ١٣٤٦ هـ ـ ١٩٢٨ م

(٣) هذه الأبيات محذوفة من الطبعة الثانية .

(٤) هذان البيتان فى الطبعة الثانية :

هل يعرف البيض أن الحسن جوهرة ... لها الثراء ثراء النفس أثمان
يقتنـــو نفائسه من لا يسومه ... وقد يعز على اللآل قنيان

يالَيلةً حطمت أنوال حائكها ... فلا يحاك لها في الدهر ثُنيان
أطيب بها ليلة ، الدهر جاد بها ... مذ جاد من هو مثل الدهر ضنان (١)
العيش من قبلها شوق نعمت به ... والعيش من بعدها ذكر وتحنان
طالت ـ ولا غرو ـ فالجنات خالدة ... وفي الوصال من الجنات ألوان
أصبحت ـ والله ـ لا أدري لبهجتها ... أليلة سلفت أم هن أزمان (٢)
وكيف لا . وهي شطرحين أحسبها ... والعمر شطر وفيها عنه رجحان
أطل إطلالة كالنجم ليس له ... داع . وماهو للداعين مذعان (١)
كأنما النجم يستأني ليبصره ... والليل يرقبه والصبح غيران (١)
لقد سقانا الهوى خمرا معتقة ... صبا بها قبلنا شيب وشبان
أيهات . لاتبلغ الصهباء نشوتها ... ولو تناول منها البحر نشوان (٣)

إني ألوذ بشعري حين يطرقني ... من الطوارق نُزال وضيفان
ما أحقر العيش عيشا لاتزينه ... عن الخيال ولايحليه حسبان (١)
بئس الأناس أناس ليس يبهرهم ... شعر الوجود فماهم فيه قطان (١)
المجد إن لم تكن تبنى دعامته ... على القريض تهاوت منه أركان (١)
وكيف يشأى أناسا لاشعور لهم ... حب العظائم أو يعلو لهم شان (١)
الشعر من نفس الرحمان مقتبس ... والشاعر الفذ بين الناس رحمان (٤)
كن بالخوالج حيا فالحجا حدث ... لربه ووقار الحلم أكفان (٥)
وإنما المرء يحيا في خوالجه ... وليس يحييه في الألباب رجحان (٥)
الحب والشعر ديني والحياة معا ... دين لعمرك لاتنفيه أديان

---

(١) هذه الأبيات محذوفة من الطبعة الثانية .
(٢) في الطبعة الثانية (أم تلك أزمان) .
(٣) في الطبعة الثانية (هيهات . . .)
(٤) في الطبعة الثانية : (والشعر . . .) .
(٥) هذان البيتان أخرا في الطبعة الثانية إلى ما بعد بيته الآتي : (مادام في السكون ركن ...)

هي الحياة جنين الحب من قدم ... لولا التجاذب ماضمتك أكوانُ (١)

سيما الحياة وسيما الحب واحدة ... خفق الضلوع وأنوار ونيران (٢)

وإنما القلب أحيا مايكون إذا ... ما صفقته صبابات وأشجان (٢)

والشعر ألسنة تفضى الحياة بها ... إلى الحياة بما يطويه كتمان

لولا القريض لكانت - وهى فاتنة - ... خرساء ، ليس لها بالقول تبيان

مادام فى الكون ركن للحياة يرى ... ففى صحائفه للشعر ديوان (٣)

لا يأمن الحب صب لا يكون له ... بالحب عن صلة المحبوب غنيان

ماكنت أجهل لما أن كلفت به ... أنى سألقاه يوما وهو غضبان

ولا تجاهلت أن الناس مابرحوا ... بينى وبينهم فيح وخلجان (٢)

إن جهلنا نخلنا أنه ملك ... فالمرء يحلم حينا وهو يقظان (٢)

من لى به مثل ماأرضاه فى ملأ ... هاموا وهانوا فهم للوهن عبدان

أعيا العقول صلاح الخلق من قدم ... وضاق عن هديهم ذرع وإمكان

لعلهم فى طريق الصدق قد سلكوا ... ونحن نحسب أن القوم قد مانوا (٤)

فعش كما شاءت الأقدار فى دعة ... لايجر منك ، بر الناس أو خانوا (٤)

من عاش فى غفلة طاب البقاء له ... وإن تولته بالأرزاء حدثان

أشقى الأنام إذا طاف النعاس به ... فما يروعه للدهر طغيان (٢)

لم يدر من نام والأفلاك دائرة ... أدار بالسعد أم بالنحس « كيوان »

فاطلب لنفسك منها مهربا أمنا ... ودان من شئت فالأعداء خلان .

ونذكر أن اهتزاز الوحدة العضوية فى عمل « العقاد » إنما جاء بعد سبع

(١) فى الطبعة الثانية : (إن الحياة . . .)
(٢) هذه الأبيات محذوفة من الطبعة الثانية .
(٣) بعد هذا البيت فى الطبعة الثانية البيتان السابقان : (كن بالجوانح — وإنما المرء).
(٤) هذان البيتان حل كلاهما محل الآخر فى الطبعة الثانية .

سنوات من تقنينه لها ، وندائه بها . ومن اليسير أن نصنع كما صنع « محمد مندور » فنأخذ إحدى قصائد « العقاد » ، ونعيد ترتيب أبياتها (١) ، وندعى عليه مثل ما ادعى على «شوقى» من التفكك أو فقدان الوحدة الفنية . ولكنا لا نرضى المضى فى عمل ، هو أقرب إلى الهزل منه إلى الجد .

تعقيب :

لنذكر دائما أن طبيعة الشعر الغنائى أن يكون انفعالات ، يتلو بعضها بعضا ، وليس انفعالا واحدا متصلا . وتتعدد الانفعالات ، وتتباين : نوعا ، وقوة ، وضعفا . ولم تتحقق الوحدة العضوية — بالمعنى الحرفى — فى الشعر الغنائى ، لدى أى شاعر أبدا ، اللهم إلا ما ينظمه شعرا قصصيا ، فهنا فقط يجوز (٢) أن تتحقق هذه الوحدة ، لأن طريقة العرض القصصى تربط الموضوع ، وتحدد أجزاءه ، وترتبها ، وتنظم سياقها .

ولنقل مثل ما قاله «العقاد» نفسه عن «ابن الرومى» (٣) : إن القصيدة تكون كلا واحدا ، ذا موضوع تنحصر فيه الأغراض ، ولا تنهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جوانبها وأطرافها جميعا ، وذلك إذا طال نفس الشاعر ، واستقصى معناه ، واسترسل فيه . وبهذا تخرج القصيدة عن سنة النظامين ، الذين يجعلون البيت وحدة النظم .

ولنثق أن الوحدة المطلوبة فى الشعر إنما هى الوحدة الفنيــة لا الوحدة العضوية ، وبتلك الوحدة الفنية يتكامل القصيد ، وتدب فيه الحياة .

---

(١) انظر : النقد والنقاد والمعاصرون ص ١١٣ وما بعدها — نهضة مصر .

(٢) انظر الأسس الفنية للنقد الأدبى . د. لعبد الحميد يونس — ص ١٠١ وما بعدها .

(٣) ابن الرومى — حياته من شعره . ص ٣١٦ المطبعة التجارية — ١٣٦٩ هـ — ١٩٥٠ م و ص ٢٦٩ طبعة كتاب الهلال - يناير ١٩٦٩ م

وتقوم تلك الوحدة الفنية على عدة أمور :

١ — وجود تجربة شعرية حية نابضة .

٢ — تجانس الأفكار والمشاعر والصور ، والربط بينها داخل التجربة ربطا يكاد يكون اندماجا(١) .

٣ — عرض التجربة عرضا صحيحاً ، يوفى بمعانيها ، وذلك عن طريق : إحكام الصياغة ، ومواءمة الموسيقى لمعانى القصيد ، وموافقة الألفاظ لهذه المعانى ، وتماوجها مع هذه الموسيقى . وعلى الجملة إعطاء كل حقه دون سرف ولا تقتير ، فالسرف فى الفن تزيد عليه ، والتقتير فى الفن إخلال به .

فاذا غمضت التجربة أو قنعت بقناع كثيف عند نقلها ، فإن الوحدة تتداعى ، إن لم تكن تنهار ، وهذا ما نجده كثيراً فى الشعر الرمزى الغامض (٢)

٤ — للشخصية أثرها الخطير فى بناء الوحدة ، فالشاعر ذو الفكر المركز تأتى وحدته منطقية جادة فى معظم الأحوال ، والشاعر ذو الذهن المضطرب تتخلع وحدته وتتذبذب ، والشاعر العاطفى الرقيق تسير وحدته فى لطافة ولدونة (٢) .

٥ — تنظيم الانفعال عن طريق المنطق . والانفعال(٣) هو الفرع الفعال فى التجربة ، وحيويتها تصدر عنه . والمنطق أو التيار الفكرى تنحصر أهميته فى الشعر فى أنه وسيلة لتوجيه الفرع الفعال . وكلا الفرعين ليس منفصلا عن الآخر ، فهو يتأثر به ، ويؤثر فيه ، ويداخله فى جميع النواحى .

---

(١) وانظر : اتجاهات وآراء فى النقد الحديث لمحمد نايل — ص ٥٣

(٢) وانظر : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث لمصطفى عبد اللطيف السحرتى — ص ٨٢ وما بعدها — مطبعة المقتطف والمقطم — ١٩٤٨ م

(٣) انظر العلم والشعر لرتشاردز — الترجمة العربية ص ١٦ وما بعدها وانظر مناهج النقد الأدبي لديفد ديتشس — الترجمة العربية ص ٢٠٨ وما بعدها .

الصـــوره الشعرية

الصورة والشـكل :

الـكلام فى الصورة الشعرية كثير ، ولعلنا لا نجاوز الحد المعقول حين نجعل « الصورة » موازية لـ « الشكل . وقد سبق لنا أن جعلنا « الشكل » قسيماً لـ « المضمون » ورسمنا الشكل بأنه الأسلوب ، على أن يشمل الأسلوب : الألفاظ ، والعبارات ، والقوالب التى توضع فيها ، سواء أكانت هذه القوالب منظومة موقعة ، كما هو الحال فى الشعر ، أم غير ذلك ، كما هو الحال فى كثير من النثر(١) . وعلى هذا نسلك الشكل والأسلوب والصورة فى سلك واحد ؛ لأنها جميعاً يتأدى بها مضمون الشعر ومحتواه .

الصورة والمضمون :

ولنا أن نقرر — من وجهة نظرنا — أن الفصل بين « الصورة » و « المضمون » فى العمل الأدبى إنما هو فصل تعسفى ، أو نظرى ، قصد منه رعاية المنهج المدرسى ، الذى يحلو له أن يتناول كلا منهما على حدة .

وكنا قد رسمنا المضمون بأنه التكييف الفكرى والشعورى للموضوع ، وما يستتبع ذلك من لمسات فكرية ، أو لمسات شعورية ، أو لمسات فكرية شعورية ، نشهد آثارها فى العمل الأدبى ، متجاورة ، أو متداخلة ، أو متفاعلة ، أو متنافرة(١) . وقد اتضح لنا أن أياً من هذه اللمسات لا تقوم وحدها ، ولا يتأدى لها أن تقوم وحدها ، لأن أداتها فى هذا هى الصورة التى توضع فيها ، وهذه الصورة لا يمكن أن تتحقق — أو تعيش — فى فراغ ، فإنما هى العش الذى تعشش فيه هذه اللمسات ، وتفرخ ، فتخرج إلى الحياة شعرا — أو أدبا بعامة — أو فنا على أى حال .

(١) انظر ص ٥٧ من هذا الـكتاب .

إذن: ليس المضمون وحده شعرا ، لا بالقوة ولا بالفعل ، لأنه فى الأولى مافتئ مطويا فى ذات الشاعر ، وفى الأخرى لم يقم مضمونا وحده ، وإنما احتاج إلى ما يتقوم به . وليست الصورة وحدها شعرا ، لا بالقوة ولا بالفعل ، لأنها فى الأولى أصوات أو حركات وسكنات أو تطلعات أو تهويمات ، وفى الأخرى لا تصلح وحدها أن ترتد إلى أى من الأجناس الأدبية ، ولكنها — متى تقمصت المضمون واحتوت المحتوى — صالحة أن ترتد — وإياه — إلى أى من الأجناس الأدبية ، ولا تستقل الصورة بقيمة فنية من دون هذا التقمص أو هذا الاحتواء .

وإذن : الشعر جماع المضمون والصورة ، وإن شئت فقل : الشعر جماع المضمون والشكل فى صورة فنية معينة .

الصورة والمضمون والشكل :

وقد جعل بعض النقاد الصورة أشمل من المضمون والشكل ، فهى عنده تحويهما ، الأول أى « المضمون » مادة أو روح للصورة ، والآخر أى « الشكل » جسم حى لها ، إذ لا نتصور مادة أو روح مشخصة دون شخص تتقوم به ، كما لا يتصور جسم حى دون روح تقيم فيه الحياة . ويقول « هوبلى » : ليس الشعور شيئا يضاف إلى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة ؛ أى أن الصورة هى الشعور المستقر فى الذاكرة الذى يرتبط بالمشاعر الأخرى ويعدل منها ، وعندما يراد إخراج هذه المشاعر إلى الضوء تبحث لها عن جسم ، فتأخذ مظهر الصور . ومما يؤكد هذا الاتجاه (أى الاتجاه إلى اتحاد الشعور بالصورة وعدم إمكان تصورهما مستقلين) حقيقة نقدية مألوفة ، هى : أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا ، وإنما علينا — فى سبيل الاحتفاظ بأصالة هذه المشاعر — أن نقدمها إلى الآخرين فى صورتها الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد مع الشعور نفسه تولداً تلقائيا . (١)

عناصر الصورة الشعرية :

ونعود إلى الثنائية بين الصورة والمضمون ، رعاية للمنهج المدرسى ، فنرى الصورة الشعرية تفرض دراسة العناصر الآتية :

---

(١) انظر التفسير النفسى للأدب - لعز الدين إسماعيل ص

(١) اللفظة المفردة :

(٢) اللفظة فى تشكيلها التعبيرى ، أى فى تأليفها أو تركيبها .

(٣) الايقاع أو التشكيل الموسيقى .

(٤) التصوير أو التشكيل التخييلى .

ونحن نؤكد أن الصورة الشعرية إنما تنهض بهذه العناصر مجتمعة ، ولا تنهض بأى منها على حدة . ونرجو أن نتذكر دائما أن أيا من هذه العناصر — منفردة ومجتمعة — ذو وشائج لصيقة بالمضمون، وأداة لاكتناهه وعرضه ، واستقباله الحياة .

٭

١ — اللفظة المفردة :

للفظة المفردة دلالة أصلية أو وضعية ، فبحثها فى علوم اللغة .

وإنما نتجه فى بحثها هنا الى عنصر الاختيار والانتقاء منها . ومن الواضح أنه لاتتم للشاعر سيطرته على تجربته إلا اذا تمت له السيطرة على ألفاظه ، ولاتتم له السيطرة على ألفاظه إلا إذا كان محصوله منها موفوراً، وبحيث يمكنه أن يحسن الانتقاء والاختيار منها . ولاندعى أن الثروة اللغوية للشاعر كفيلة — وحدها — بمده بما يطلب من ألفاظه ، فهناك إلى جانب هذا أمور متشابكة متمازجة ، أهمها : معانى اللفظة ، وبناؤها اللغوى ، وصياغتها ، واشتقاقها ، ومدلولها الزمنى ، والمكانى ، ومركزها الاعرابى ، والبيانى ، فاللفظة — أية لفظة — يجب أن تعبر عن شعور الشاعر ، وتجلو فكرته ، وتكشف الخيال الذى يتراءى له ، وتتفق مع الزمن الذى يسجله ، وتنسجم مع التركيب الذى تقع فيه ، مقدمة أومؤخرة ، مفصولة أو موصولة ، خبرا أو انشاء . . . الخ، وتتسق مع الشكل الموسيقى الذى ارتضاه الشاعر . ومن أولئك جميعا قد يتطلبها لفظة من حرف واحد ، أومن حرفين ، أو من أكثر، متتالية الحركات، أو متباعدتها ، معدانية السكنات ، أو متعاورتها ، وقد يطلبها فعلا ، أو اسما ، أو حرفا ، وقد يطلبها دالة على زمن مطلق ، أو مقيد . . . ، وغير أولئك

مما نتصوره من العلاقات والارتباطات التي تحكم وضع اللفظة المفردة . «وأحسن الشعر مايوضع فيه كل كلمة موضعها ؛ حتى يطابق المعنى الذى أريدت له ، ويكون شاهدها معها ، لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتها » .(١) وعيار هذه الكلمة — على ماذهب اليه «المرزوقى» (٢) — فى جمالها لدى الطبع السليم ، وصقلها ، وسلاستها ، وسهولتها على اللسان ، وكثرة استعمالها ، فاللفظة تستكرم بانفرادها ، ومن جملة الخواص الفردية للألفاظ ينشأ لهذه الألفاظ عند تركيبها حال من التآخى والتلاؤم والتوافق .

وقد بحث النقاد العرب فى أمر اللفظة المفردة ، وقسموها إلى : شريفة ، ووضيعة . ومن أشهر الباحثين فيها « ابن سنان الخفاجى » (٤٤٦ هـ) ، الذى أطال فى ذكر شروطها ، وهى عنده ثمانية (٣) : أن تؤلف من حروف متباعدة المخارج ، وأن تكون حسنة الوقع فى السمع ، وأن تكون مأنوسة غير وحشية ، وأن تكون جارية على العرف العربى الصحيح ، وأن تكون معتدلة الوزن غير كثيرة الحروف ، وأن تكون من الألفاظ التى يستحسن تصغيرها فى موضع التعبير عن شىء لطيف أو خفى ، وألا تكون ساقطة أو عامية ، وألا تكون مبتذلة باستخدامها فى معنى مكروه ذكره .

ومن هؤلاء النقاد «ابن الأثير» ، الذى جعل الألفاظ المفردة طبقات ، ووصف المقبول منها بالوضوح البين ، وبالحلاوة فى الفم ، وبالسهولة فى النطق ، وبعدم الغرابة أو الاستثقال أو الاستكراه (٤) .

وهذا مثال على اللفظة المفردة ، نذكره فى شىء من التسامح : يقول «البحترى» فى (إيوان كسرى) :

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر — ص ١٢٧

(٢) انظر ص ٤٠ من هذا الكتاب .

(٣) انظر كتابه (سر الفصاحة) ص ٦٠ وما بعدها .

(٤) انظر ص ٥٤ من هذا الكتاب .

يتظنى من الكآبة إذ يبدو لعينى مصبح أو ممسى
مزعجا بالفراق عن أنس إلف عز، أو مرهقاً بتطليق عرس
فهو يبدى تجلدا، وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسى

فهنا جو كئيب مخنوق الأنفاس، وقد شاركت الألفاظ فى خلق هذا الجو بمعانيها وجرسها وإيحائها. خذ أيا من هذه الألفاظ: الكآبة - مزعجا - الفراق - مرهقا - تطليق عرس - كلكل - كلاكل الدهر، واترك لذهنك عنان الفكر فيها، وفى سر اختيارها دون غيرها، وفى الأثر الذى نقلته إليك وهى تصور ما تصوره، وفى دورها فى جلاء شعور الشاعر، وفى علاقتها بتاريخ الإيوان، وفى أصدائها الآن وأنت تتذوقها، وفى دلالتها على فن صاحبها، أو على ثروته اللغوية .... الخ. إنك منته — لا محالة — إلى أن هذه الألفاظ تتكافأ مع المضمون الذى تحتويه الأبيات، وهو مضمون شاعت فيه الكآبة، وامتلأ بالذكرى الآسية.

التشكيل التعبيرى:

مهما قيل فى تأليف الشعر أو تركيبه فنحن مقتنعون بأنه ينبغى أن يتجه تأليف الشعر إلى إيجاد «تعادلية تعبيرية»، طرفها الأول: مشاعر الشاعر وإحساساته وانفعالاته وعواطفه وأفكاره، وطرفها الآخر: اللغة التى تكشف هذه المشاعر والإحساسات والانفعالات والعواطف والأفكار. ولا يتأتى ذلك إلا إذا قدر الشاعر على المواءمة بين مضمونه وشكله فى طريق الخلق الأدبى، مواءمة تشبه أن تكون عملية خلق مادة كيماوية جديدة من مادتين. وإذا كانت المادة الكيماوية الجديدة تحتفظ بعناصر كلتا المادتين فإنها تبدى للباحث المعملى ذاتية لم تكن لأى منهما، فهو يصفها ويشرحها ويميز خصائصها. كذلك الشاعر الذى يقدر على المواءمة بين مضمونه وشكله يعطى المتذوق — والناقد بخاصة — عملا شعرياً، يكاد ينسى هذا المتذوق أنه يتلمس مضمون الشاعر فى جانب وشكله فى جانب، لأنه بإزاء خلق جديد، يفرض عليه أن يعترف به، ويتعرف إليه، وإلى مميزاته وخصائصه.

ونحن ندرك أن هذا العمل الشعرى يتطلب النظرة الفاحصة والمتأملة إلى اللفظة ، وإيحاءاتها ، وتصويراتها ، وإشعاعاتها ، وظلالها ، وإيقاعاتها ، فى حالى إفرادها وتركيبها . ولكننا نرتضى — مؤقتا — البحث فى التشكيل التعبيرى ، دون التشكيلين الموسيقى والتخييلى ، واقفين منهما غير بعيد ؛ لأن من رأينا أن هذه التشكيلات جميعها تؤلف للشاعر عناصر تجربته ؛ وتتيح له الرؤية الشعرية الشاملة ، فتتيح له الخلق الأدبى الحى — أو بعبارة المعمل : التكوين العضوى — ومن هنا يكون قادراً على نقل تجربته نقلا صادقاً أمينا . ولا ننسى أن المراد بالصدق إنما هو الصدق الفنى(١) .

قلنا : إنه ينبغى أن يتجه تأليف الشعر إلى إيجاد « التعادلية التعبيرية » بين مشاعر الشاعر .... واللغة التى تكشف هذه المشاعر ... ، ولا نصر على أن يلتزم الشاعر بتحقيق هذه التعادلية رياضيا ، فإن هذا أمر قد يرهقه ، أو يزيده رهقا ، ولا أقل — إذن — من أن يسلك فى تأليفه مسلك الاعتدال — والاعتدال والتعادل من واد اشتقاقى واحد — وليس «الاعتدال» بالأمر الجديد فى النقد العربى ، فقد طالما نبه إليه النقاد العرب،واستشعرنا من أمثلتهم الميل إليه والرضا عنه . يقول « ابن طباطبا »(٢) عند الحديث عن (عيار الشعر) : « والفهم يأنس من الكلام بالعدل،والصواب الحق،والجائز المعروف المألوف ، ويتشوف إليه ، ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له . فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى ، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب : لفظاً ، ومعنى ، وتركيبا — اتسعت طرقه ، ولطفت أمواجه ، فقبله الفهم ، وارتاح له ، وأنس به . وإذا ورد عليه [أى على الفهم] على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا ، محالا ، مجهولا — انسدت طرقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسه به ، وصدئ له ،

---

(١) راجع (مقومات التجربة الحية) ص ٨٥ من هذا الكتاب

(٢) عيار الشعر . ص ١٤ وما بعدها .

وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها — على ما شرحناه(١) — وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب». وينتهى «ابن طباطبا» إلى أن «الاعتدال» المطلوب يتحقق فى: صحة المعنى، وصوابه وعذوبة اللفظ ، وصفائه ، وحسن التركيب ، واعتدال أجزائه ، واعتدال الوزن ، وطيب اللحن ، وموافقة الشعر — مع ذلك كله — للغرض الذى سيق له ؛ من مدح ، أو هجاء ، أو رثاء ، أو اعتذار ، أو غزل . . .

و «المرزوقى» — من بعد «ابن طباطبا» بحوالى قرن — رأى أن طريقة العرب المختارة فى اختيار الشعر هى طريقة «الاعتـدال» فى اللفظ والمعنى ، دون مغالاة فى الصنعة فى أيهما(٢) . ويعنى «الاعتدال» عنـده : استواء اللفظ بجماله ، وحسن تأليفه ، وخلوه مما يكدر ويشوه من العى ، ومن الخطأ فى اللغة والإعراب ، ومن جنف التأليف، وأن يكون موزونا بميزان الصواب، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا ،

وفى الحديث عن فصاحة الألفاظ المؤلفة نجد «ابن سنان الخفاجى» قد أضاف على شروط فصاحة اللفظة المفردة(٣) شروطا أخر ، أطال فى إيضاحها ، وأقام عليها كتابه (سر الفصاحة) ، ونجتزئ منها بذكر المحاور الرئيسية ، التى تدور عليها هذه الشروط :

— وضوح المعانى، وصحتها، وبعدها عن الغموض، وعن التعقيد، وعن الإحالة .

— وضع الألفاظ مواضعها — حقيقة ومجازا — بما تقتضيه الصحة البلاغية ، وسياق الكلام ، وبما لا ينكره الاستعمال .

— الاحتفاظ بالوزن فى الشعر ، واستقامة الإيقاع .

— عدم تكرار الألفاظ ؛ لأن التكرار قبيح فى التأليف ، ما لم يكن لعلة أو داعية .

---

(١) سبق أن ذكر (ص ١٤) أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة منها ، فالعين تألف ما ترى من الحسن ، والأنف يألف المشم الطيب . وهكذا .

(٢) انظر ص ٣٨ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ١٢١ من هذا الكتاب .

— التناسب بين معانى الألفاظ وصياغتها .

« وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتقبح فى غيرها ، فهى لها [أى فالألفاظ للمعانى] كالمعرض للجارية الحسناء ، التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض . وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه » (١) .

نحن الآن أمام ثلاثة أشكال : معنى حسن فى معرض حسن — ومعنى حسن فى معرض شين — ومعنى شين فى معرض حسن . والقسمة العقلية تقتضى أن يكون هناك معنى شين فى معرض شين ، ولم يذكروه ؛ لأنهم لم يجدوا له مثالا ، ولو وجدوه لكان مسخا .

مثال المعنى الحسن فى المعرض الحسن قول « أبى ذؤيب الهذلى » :

أمن المنــون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع

وإذا المنيــة أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمــة لا تنفع

والنفس راغبــة إذا رغبتهـا ... وإذا ترد إلى قليــل تقنع

فى هذه الأبيات استوفى الشاعر معناه ، ولم يتكلف . والمعنى يدور حول العجب ممن يجزع من ريب المنون ، وقد علم أن الزمان لا يعقبه ، فالمنون إذا حلت لم يغن من تنزل به أى علاج ، وسنة الحياة أن النفس يمتد أملها أو تقنع بما عودته ، فعلينا أن نعتاد المنون كأمر نازل مقضى . وقد انتظمت ألفاظ الشاعر ، وسلس تركيبها ، حتى خرجت كأنها النثر سهولة وانسيابا ، وجاءت القوافى طيعة غير متصيدة .

ومثال المعنى الحسن فى المعرض الشين قول « ذى الرمة » :

كأن أصوات — من إيغالهن بنا — ... أواخر الميس أصوات الفراريج

وحل البيت ، لكى نفهمه : (كأن أصوات أواخر الميس — أى أعواد الرحال — من إيغال المطايا بنا أصوات الفراريج) ، فالشاعر يريد أن يشبه

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر — ص ٨

أصوات أواخر الميس عند اضطرابها بسبب حركة المطايا بأصوات الفراريج، فهو فى موقعه يحن إلى دياره ، والعودة إليها ، فلما سمع أصوات أواخر الميس استحضر النقيق الخفيف الذى كان خلفه وراءه وهو الآن عائد إليه ، ولكن العبارة جاءت غثة ، وأنت ترى أننا أكرهنا على حل غلقها ، لنتوقى غثاثتها .

ومثال المعنى الشين فى المعرض الحسن قول «امرئ القيس» فى وصف فرسه:

فللساق ألهوب ، وللسوط درة   وللزجر منه وقع أخرج مهذب

والشاعر يصف فرسه فى معرض الفخر به ، والألهوب هو شدة الجرى الذى يبعث التراب ، والدرة شدة الدفع ، والأخرج ذكر النعام ، والمهذب السريع .

وقد قيل : إن جوادا يحتاج إلى أن يستعان عليه بهذه الأشياء لفرس غير جواد (١) .

ومن أمثلة هذا الضرب قول «ذى الرمة» :

مابال عينك منها الدمع ينسكب   كأنه من كلى مفرية سرب

فمعنى البيت — بالنظر إلى الاستهلال به — معنى يجب أن يجتنب ، لأنه لا يليق بالمخاطبات ، لتأسيسه على مايتطير منه ، وإن كان الشاعر يخاطب نفسه .

وقد جمع «ابن رشيق» (٤٥٦هـ) أقوال من سبقوه فى المعانى والمبانى ، فقال فيهما قولا وسطا ، يعتبرهما معا ولا ينحاز إلى أحدهما ، ويؤكد الرابطة بينهما إيجابا وسلبا ولا يفصل بينهما . يقول (٢) : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب ، قياسا على ماقدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فاذا اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه وإن

(١) عيار الشعر لابن طباطبا ص ٩٦
(٢) العمدة ١ / ١٢٤

حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا أنه لاينتفع به ولا يفيد فائدة . وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح معه معنى ؛ لأنا لا نجد روحا فى غير جسم البتة » .

ولا نريد أن نناقش طويلا مسألة فلسفية حول ماقيل : إن المعانى سابقة للألفاظ فى الوجود ، فنحن نطمئن إلى اقتران المعانى والألفاظ فى الوجود ، فأى معنى فى نفوسنا ندركه . . يقترن فى أذهاننا بلفظ أو عدة ألفاظ تصوره ، وأى لفظ نستحضره يستحضر معه معناه له قرينا . وإن افترضنا قيام معنى بدون لفظ أو لفظ بدون معنى فليس العيب فى اللفظ الذى لم يحضره المعنى ، وليس العيب فى المعنى الذى لم يستحضره اللفظ ، وإنما يكون القصور منا نحن . والشاعر حين يستعمل الألفاظ لمعان فى نفسه يدرك أن هذه الألفاظ قد تم تشكيلها تشكيلا لغويا ، ورصدها لمعانيها رصدا أصبح معلوما للخاصة والكافة ، وهذا لايمنع أن يشارك الشاعر فى ذلك التشكيل اللغوى بما يضفيه الشاعر على الألفاظ من نفسه وحسه ورؤاه ، بل ربما كان مطلوبا اليه مثل ذلك ، إسهاما منه فى ترقية اللغة ، ورعاية منه للأصالة الفنية ، فانه كلما علا روح الشاعر ، وارتقى شعوره ، وصدق وجدانه ، وكان قديرا على استكناه انفعالاته وأفكاره — فرض وجوده على أدوات العمل الفنى من ألفاظ وعبارات وصور ، وهى أدوات تتأتى له فى اللحظة التى يفكر فيها ، لأنا نفترض أنه يفكر فى هذه الأدوات من خلال مضمونه ، أو يستعرض مضمونه من خلال أدواته — سيان — . . المهم أن تبرز لنا من خلال أولئك شخصيته الفنية .

على أن هذه القضية لاتقف حجر عثرة فى طريق دراستنا المنهجية ، حين يحلو لنا وقتا أن نهتم بالاتجاه البديعى فى الدراسات النقدية ، ونذهب مذهب من اهتموا باللفظ ، وجمال العبارة ، واشراق الديباجة ، وحسن التأليف ، والوزن ، وسائر الصياغات الشكلية (١) » أو حين نذهب مذهب « عبد القاهر » فى اعتبار النظم والبناء المعنوى للعبارة ، وما يتطلبانه من تركيب الجمل على نمط معين ، حسبما تفرضه « معانى النحو » .

(١) مثل الحاتمى ، وأبى هلال العسكرى ، وابن سنان الخفاجى ، وابن الأثير .

٣ — التشكيل الموسيقى

الوزن أو الإيقاع طبيعة مركوزة فى النفوس ، والشاعر الذواقة لا يحتاج الى الاستعانة على نظم شعره بـ « العروض » التى هى ميزانه . ومن يضطرب عليه ذوقه لم يفد فى تصحيحه أو تقويمه الحذق بالعروض أو تطلب معرفتها (١)

وليس الوزن وحده كافيا لإقامة الشعر ، وانما هو يساعد الشاعر على تحديد الطريق أمامه ، وهو يختار الألفاظ ، ويؤلف بينها ، ويعدل فيها ، ويقدم فيها أو يؤخر ، ويوسع لها أو يضيق ، بما يوحى عن تجربته ، ويكشف رؤيته الحالمة ، ويجلو مشاعره التى يعرضها فى شعره .

والايقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمن ، أو هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية ، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق (٢) أما الموسيقى فهى اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع ، ومن هنا صح أن نعتبر الوزن موازيا للايقاع ، وقديما قال « ابن خرداذبة » (٣) : ان منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر ، والايقاع هو الوزن ، ومعنى أوقع : وزن ، ولم يوقع : خرج من الوزن ، والخروج يكون بالإبطاء عن الوزن ، أو السرعة فيه .

وليس من شك فى أن الإيقاع — أو الوزن ، أو العروض — يساعد الشاعر فى بناء مضمونه ، وانسياب مشاعره ، ومن هنا أباحوا له — قياسا على ماشاهدوه من أعمال الأسبقين — أن يتصرف فى شعره بقدر ، بالحذف والإضافة والتحريك والاسكان ، وغيرها من التصرفات ، التى سموها : « زحافا » و « علة » و « ضرورة » ، وذلك حتى يوانيه بناؤه ، ويوفق بين حركة نفسه ولغته ، ولا يتوقف انسيابه ، ولا يحجز عن طلقه .

ونحمد الله على أن لغتنا العربية لغة شاعرة بطبيعتها ، فبينها وبين فن الشعر نسب وقربى ، « انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل بايقاعه عن

---

(١) انظر (عيار الشعر) لابن طباطبا . ص ٣ وما بعدها .

(٢) انظر (مسائل فى فلسفة الفن المعاصرة) لجويو — ترجمة سامى الدروبى — ص ١٣٨

(٣) انظر (مروج الذهب) للمسعودى ٢ / ٣٥٨ وما بعدها طبعة بولاق .

سائر الفنون التى يستند إليها الشعر فى كثير من اللغات ، فلاحاجة بالشعر العربى إلى إيقاع الرقص الذى يصاحب إنشاد الشعر فى اللغات الأخرى ، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام ، فى حلقات الرقص ، أو اللعب المنسق ، على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران . ولا حاجة بالشعر العربى إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ؛ لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها ، الذى يميز أقسامها وحدودها ، ويغنيها عن الأقسام والحدود فى الفنون الأخرى . ولا حاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء ؛ لترتيب أوقاته ، وضغط مواقع المد والسكون فى كلماته ؛ لأنه [أى الشعر العربى] مرتب مضبوط فى كل كلمة ، بل فى كل جزء من أجزاء الكلمة ، يجمع بين الحركة والسكون. وأسباب هذا الفن الكامل ـ الذى استوفى أوزانه وقوافيه ـ تظهر من دراسة تاريخ النظم فى اللغة العربية ، والسبب الشامل الذى ألم بجميع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقى أصل من أصول هذه اللغة ، لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها ، بالإعراب ، أو بالاشتقاق . وهذا السبب الشامل هو الذى يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية ، من الناطقين باللغة العربية ، منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام » (١).

وما نظننا بعد هذا بحاجة إلى أن نكتشف عملية الإبداع ، فلغتنا الجميلة — كما بان لنا — تسهم فى هذه العملية ، وفى تيسير أمرها . ولا بأس من أن نذكر أنماطا من تجارب الشعراء والناظمين(٢) .

— فمنهم من يقول الشعر عفوا ، حسبما اتفقت قوافيه . ثم يعود فيرتب أبياته ، وينقح فيها ، ويهذبها ، ويثقفها .

— ومنهم من يأخذ فى نظمه ، ويخطر له البيت أو البيتان أو نصف البيت أو مطلعه ، تعبيرا عن جزئية من جزئيات شعره الذى هو بصدده ، فيثبت ذلك ، ثم بعد حين يضعه فى المكان الذى يليق به .

---

(١) العقاد : اللغة الشاعرة ـ ص ٣١ وما بعدها ـ ط الانجلو المصرية ـ ١٩٦٠ م .
(٢) وانظر (العمدة) لابن رشيق ٢٠٨/١ ومابعدها .

— ومنهم من ينصب القافية من أول الأمر للبيت ، ويشرع فى بناء البيت على هذه القافية .

— ومنهم من يصنع معظم البيت (دون قافيته) ، وعندما يصل إليها يعالجها حتى يسكن بيته إليها ، وتسكن هى إليه .

— ومنهم من يصنع صدر البيت كما اتفق له ، ثم يتطلب القافية عندما ينشئ عجزه .

— ومنهم من يجمع من بطون كتب اللغة والمعاجم القوافى من نوع القافية التى ارتضاها لمطلع قصيدته ، ويضع هذه القوافى أمامه ، ليتخير منها .

ولقد مرت بنا هذه التجاريب أيام الشباب ، وكشفنا عنها بعد أن هجرنا الشعر ، وربما كانت هناك تجاريب غيرها ، عسى أن يكشفها الشعراء لنا . إلا أننا ندرك أن القافية يجب أن تأتى طبيعية ، غير متكلفة ، وغير قلقة ، يتطلبها البيت ولا تتطلبه هى ، وإلا كان الشاعر عبداً لها ، من حيث رجونا أن يكون هو سيدها ، وأن يكون سياق شعره مستدعيا إياها .

ولا نرتضى أن يتوقف معنى البيت عند قافيته ، فخير الشعر ما أسلم كل بيت فيه معناه إلى الذى يليه ، واحتاج إليه فى تكملة الدور الذى يؤديه عن الشاعر ، ومن هنا نتساهل فى « التضمين العروضى » ، ولا نعتده عيبا كبيراً .

و « التضمين العروضى » : ربط بيت ببيت آخر ربطا يقتضيه الإعراب ، مثل قول « ابن هرمة » :

وإنى وتركى ندى الأكرمين   وقدحى بكفى زنادا شحاحا
كتاركة بيضها فى العراء   وملبسة بيض أخرى جناحا

وقول « بشر بن عوانة » :

أفاطم لو شهدت ببطن خبت   وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا
إذن لرأيت ليثا أمّ ليثا   هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

وقول « نصيب » :

كأن القلب — ليلة قيل : يغدى   بليلى العامرية ، أو يراح —
قطاة ، عزها شرك ، فباتت   تجاذبه ، وقد علق الجناح

ونحن لا نكاد نحس بمثل القلق الذى أحسه النقاد الأقدمون، وهم يتذوقون أمثال هذه الأبيات ، فإذا كانوا هم فى زمانهم ينشدون الكمال والطباع مواتية — فنحن فى زماننا ننشد الجمال والطباع جاسية . وأى ضير فى نشدان الجمال قبل الكمال .

والذى لا نترخص فيه هو (استواء الأوزان) ، فلا نقبل أن تختلف الأبيات طولا وقصرا من وزن واحد ، ولا نقبل أن تتخلع الأبيات وتتخالف أبحرا . ونحن نعترف بأن التجديد فى إيقاع الشعر العربى حدث مبكرا ، على أيام الدولة العباسية ، حتى إنه يروى أن « الأمين » سأل « أبا نواس » مرة : أتقدر أن تصنع شعرا لا قافية له ؟ فقال «أبو نواس» : نعم . وصنع له فوره مرتجلا ثلاثة أبيات ، وهى :

ولقد قلت للمليحة : قولى   من بعيد لمن يحبك : [إشارة قبلة]
فأشارت بمعصم ، ثم قالت   من بعيد - خلاف قولى - : [إشارة رفض]
فتنفست ساعة ، ثم إنى   قلت للبغل عند ذاك : [إشارة امش]

ويغلب على الظن أن هذه الأبيات حكاية حال ، صادفت « الأمين » ، فطلب إلى الشاعر تسجيلها .

وقطع التجديد شوطا ، ورأينا المسمطات والمخمسات والموشحات وما إليها ، ينظمها شعراء المشرق والمغرب ، بلغة عربية سليمة موزونة موقعة .

فإذا بحثنا فى أسباب الثورة ، التى نشهدها اليوم ، على الإيقاع العربى ، فإن مردها عند التحقيق إلى القصور عن الوفاء بهذا الإيقاع الجميل .

وعند النظر فى وزن الشعر وقافيته يحصل لنا منهما أربعة أشكال :

١ — كلام فيه وزن وفيه قافية . وهذا هو الشعر العربى منذ الأزل إلى اليوم .

٢ — كلام فيه وزن ولا قافية له . وهذا هو النظم المرسل ، وهو فى الشعر الغنائى لا يعطى أكثر من خطرات محشودة ، أما فى الشعر القصصى فربما نجحت المادة القصصية فى سيولة منطقه(١) .

٣ — كلام لاوزن له ولكنه مقفى . وهذا نسميه النثر المسجوع .

٤ — كلام لاوزن له ولا قافية له . وهـذا يسميه أصحابه تارة الشعر المنثور ، ويسمونه الشعر الجديد ، وما هو بشعر وما هو بجديد ، فقد مارسه الكتبة نثرا فنيا جميلا . وإلا فما الفرق بين ما يقوله « القاضى الفاضل » فى وصف الحمام الزاجل(ونعرضه فى الشكل المطبعى الذى يعرضون الآن فيه) :

* تحمل من البطائق أجنحة . .
وتجهز جيوش المقاصد . . والأقلام أسلحة .
وتحمل من الأخبار ما تحمله الضمائر .
وتطوى الأرض . . إذا نشرت الجناح الطائر .
وتكون مراكب الأغراض والأجنحة قلوعا .
وتركب الجو بحرا . . يصفق فيه هبوب الرياح موجا مرفوعا .

* ومن بلاغات البطائق استفادت ما هى مشهورة به من السجع .
ومن رياض كتبها ألفت الرياض . .
. . فهى إليها دائمة الرجع
وقد سكنت النجوم . . فهى أنجم .
وأعدت فى كناناتها . . فهى أسهم .
وكادت تكون ملائكة . . لأنها رسل نيطت بها الرقاع .
فصارت أولى أجنحة . .
مثنى . . وثلاث . . ورباع .

---

(١) فى كتابنا (الاتجاهات الفنية فى شعر عبد الرحمن شكرى) دراسة وافية ـ انظر ص ٧٠ وما بعدها .

* وقد باعد الله ما بين أسفارها . .

. . وقربها .

وجعلها طيف خيال اليقظة . . .

. . الذى صدق العين . . وما كذبها .

ترغم أنف النوى بتقريب العهود .

وتكاد العيون . . بملاحظتها . . تلاحظ نجم السعود .

وهى أنبياء الطيور . . .

. . لكثرة ما تأتى به من الأنباء .

وخطباؤها . .

. . لأنها تقوم على منابر الأغصان مقام الخطباء .

ما الفرق بين شكل هذا « الشعر المنثور » وما يقوله «حسن توفيق» تحت عنوان (أحب أن أقول : لا) ، وسمته المجلة الناشرة شعراً ، ومنشئها شاعراً(١) :

* أرفض أن أعيش فى عالمكم مهرجا
يضحك من منظره ذوو النفوذ والرتب
أقول لا . . تحرجا
فى بادئ الأمر وبعده أوضح السبب

* أحب أن أقول : لا
فى وجه من يظن وقته من الذهب
فيرفض الجدال ، ينفث الغضب
فى وجه من يقول : لا

---

(١) مجلة الكاتب ـ عدد سبتمبر ١٩٦٨

* يا سيداتى سادتى

عالمكم مشوش أدفن فيه فرحتى

عالمكم مشوش تكدرت فيه المياه

عالمكم هذا كبير

موائد القمار واللصوص والحواه

تجعله دوما كبير(١)

* وفى بلاد الرعب حيث تفرخ الطاول

مع الليالى المعتمة

أبحث فى عالمكم عن رجل يقول :

« توقفى يا آثمة

لا تلعقى دم الصغار :

فى لحظات للشهوة المغمضة العيون »

أبحث فى عالمكم عن رجل حنون

يقول : « ما ذنب الصغار

أيتها السيدة الميتة الضمير

أيتها القنبلة المسلوبة الضمير »

. . . .

يا سيداتى سادتى ، أحب أن أقول : لا

لا .. لم أجد هـذا الرجل !

وهذا « أدب » يعبر به صاحبه عن قلقه فى هذا العالم المهرج ، الذى يتحكم فيه صاحب الحول والطول ، والطاغية الذى يملك قنابل الدمار ، فيكتم أنفاس الناس ، ويشوش أفراحهم ، ويلزمهم أن يستسلموا لإرادته ، ويجعل حياتهم رهنا بمشيئته .

---

(١) هكذا النص وفيه خطأ إعرابى واضح .

وإذا كنا ما نزال لا نطمئن إلى تسمية الأشكال الثلاثة الأخيرة شعراً ، فنحن لا نرفض أيا منها بحسبانه « أدبا » يعبر عن صاحبه ، ويصور خلجاته وعواطفه .

ولقد يتعلل من يتداعون إلى « الشعر المنثور » أو « الشعر الجديد » بحاجتهم إلى الانطلاق فى تصوير مشاعرهم وانفعالاتهم وأفكارهم ، دون قيد سابق عليهم يكبح انطلاقهم ، مدعين أن هذا يتيح لهم الصور الجميلة ، والألفاظ الرشيقة ، والجرس الموقع ، لأن الشعر الموزون المقفى — فى نظرهم — يحد حرية الشاعر ، ويحطم حركته الانفعالية . ونجيب على ذلك كله : بأننا فى حاجة إلى شاعر عظيم واحد ، يفرض نفسه على التاريخ الأدبى ، مثل « المتنبى » أو « أبى العلاء » أو « شوقى » ، فهؤلاء لم تكبح القيود العروضية انطلاقهم الانفعالى ، ولم تحد حريتهم الوجدانية ، ولم تتحطم مشاعرهم وأفكارهم على صخرة القوانين الإيقاعية ، ولم تمنعهم أبحر « الخليل الفرهودى » وتفعيلاته من المضى قدماً على أرض الفن ، ولم يلفتهم الشكل عن المضمون ، ولم يشغلهم الطلاء والقشور عن الجوهر والحقيقة .

ومع هذا لا ندعى أن كل « بحر عروضى » مرصود لحالة خاصة من من حالات النفس ، فهو يصلح لها ولا يصلح لغيرها . وهذان مثالان من (باب الحماسة)(١) :

يقول « قريط بن أنيف » :

لو كنت من مازن لم تستبح إبلى ... بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا
إذن لقام بنصرى معشر خشن ... عند الحفيظة أن ذو لوثة لانا
قوم ، إذا الشر أبدى ناجذيه لهم ... طاروا إليه زرافات ووحدانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم ... فى النائبات على ما قال برهانا
لكن قومى — وإن كانوا ذوى عدد — ... ليسوا من الشر فى شىء وإن هانا

---

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزى بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ١ / ٧ وما بعدها — طبعة المكتبة التجارية .

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة ، ومن إساءة أهل السوء إحسانا
كأن ربك لم يخلق لخشيته سواهم من جميع الناس إنسانا
فليت لى بهم قوما ، إذا ركبوا شدوا الاغارة فرسانا وركبانا(١)

ويقول «الفند الزمانى» :

صفحنا عن بنى ذهل وقلنا : القوم إخوانُ
عسى الأيام أن يرجعـن قوما كالذى كانوا
فلما صرح الشر فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا ن دناهم كما دانوا
مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين وتخضيع وإقران
وطعن كفم الزق غذا والزق ملآن
وبعض الحلم عند الجهل للذلة إذعان
وفى الشر نجاة حين لاينجيك إحسان(٢)

والقصيدة الأولى من بحر « البسيط » ، وأجزاؤه :

---

(١) مازن : هنا مازن تميم . الحفيظة : الغضب . ذولوثة : ضعيف لين . ناجذيه : الناجذ الضرس الأقصى « ضرس العقل » وإبداء الشر ناجذيه مثل لشدته وصولته . زرافات : جماعات . يندبهم : يدعوهم . النائبات : المصايب . برهانا : بينة ودليلا . شدوا الاغارة : أى شدوا لها وروى « شنوا الإغارة » أى شنوها .

(٢) صفحنا : عفونا . صرح الشر : تكشف وتبين . عريان : منكشف غير مستور . العدوان : الظلم . دناهم كما دانوا : أى جاريناهم شرا بشر . الليث غضبان : أى جائع وعبر عن الجوع بالغضب لأنه يصحبه . توهين : إضعاف . تخضيع : إذلال . إقران : لين واسترخاء . طعن كفم الزق : أى طعن يسيل من موضعه الدم كما يسيل الماء من فم القربة . غذا : سال . إذعان : انقياد . فى الشر نجاة : أى فى دفع الشر نجاة أو فى عمل الشر نجاة يريد أن يقول : إن الإساءة تخلصك إذا لم يخلصك الإحسان .

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

اهاهااه اهااه اهاهااه ااه اهاهااه اهااه اهاهااه اهاه

والقصيدة الآخرة من بحر « الهزج » ، وأجزاؤه :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ااهاهاه ااهاهاه ااهاهاه ااهاهاه

والموازنة العروضية بين الوزنين واضحة ، فالوزن الأول يفوق الوزن الآخر طولا .

والموازنة بين النصين فى المضمون لاتعطى أيا منهما فضلا فى الوفاء بحق هذا المضمون، مما يسمح لنا برفض القول بأن كل وزن عروضى مرصود لحالة خاصة من حالات النفس ، ومما يجعلنا نقرر — فى غير تحرج — أن الأوزان العروضية العربية فيها طواعية لبث حالات النفس المختلفة، وتصويرها وتكثيفها ، وإزاء هذه الطواعية المتسعة تتسع أمام الشاعر فرصة الاختيار ، بحسب انسياب حالاته النفسية، ومواتاتها(١).

ونشير إلى ظاهرة انسعت لدى شعراء العصر الحديث، وهى ظاهرة التكرار. ورأينا فيها أنها تفسر رغبة الشاعر فى كشف وجدانه، وجلاء انفعاله ، وإيضاح إحساسه ، فكأن الكلمة المكررة — أيا كان موضعها — تلح عليه أن يبرزها ويتكئ عليها ، سواء أكانت هذه الكلمة لفظة ، أم أكثر من لفظة ، أم شطر بيت ، أم بيتا ، أم أكثر من بيت ، وأيا كانت اللفظة المكرورة عينها ، أو مرادفها اللغوى ، أو مرادفها الإيقاعى ، وأيا كان موقع التكرار فى البيت ، أو فى المقطوعة ، أو فى القصيدة .

---

(١) انظر فى شرح ديوان الحماسة فى باب الرثاء قول مويلك المزموم (٢ / ٣٦٠) :

امرر على الجدث الذى حلت به   أم العلاء فنادها لو تسمع

وقول أم تأبط شرا أو أم السليك بن السلكة (٢ / ٣٣٩) :

طاف يبغى نجوة   من هلاك فهلك

وفى باب الأدب قول الضبى (٣ / ١٨٤) :

إذا أنت أعطيت الغنى ثم لم تجد   بفضل الغنى ألفيت مالك حامد

وقول يزيد بن الحكم الثقفى (٣ / ١٧٩)

يا بدر والأمثال يضربها لذى اللب الحكيم

ومن أمثلة هذا التكرار قول « عبد الرحمن شكرى » ، فى قصيـدة (المستقبل)(١) :

خطرات الأحلام

ستری فی الأيام

أقوال وفعـال

هى رهن الأوهام

— الآن —

ويتكرر نمط هذه المقطوعة سبع مرات ، واللفظه المكررة هى « الآن »
وفى قصيدة (الصدى)(٢) :

أمازح أما ساخر ياصدى

تردد الصوت ولفظ المقال

* مقال * مقال * مقال *

ويتكرر نمطها ثلاث عشرة مرة، واللفظة المكررة هى « مقال » ونظائرها فى الوزن من رجع الصوت .

وفى قصيدة (ذى الفكرة الواحدة)(٣) :

انظر إلى أثر الحضارة إنها

سحر الخصوبة فى اليباب الممحل

(جوع الفقير جناية المتمول)

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى . طبعة ١٩٦٠ ص ٦٠٨

(٢) المصدر ص٦١٧

(٣) المجلة الجديدة ـ عدد نوفمبر ١٩٣٥ وقد أثبتناها كاملة فى كتابنا (الاتجاهات الفنية فى شعر الرحمن شكرى) . ص ٧٥

ويتكرر نمطها ثماني مرات . والشطرة الأخيرة هي المكررة .

ويقول « عبد العزيز عتيق » :

اطلعى ، فالطرف ظمآن إلى طلعة كالصبح موفور الضياء
اطلعى ، فالقلب هيمان إلى بسمة تحيي به ميت الرجاء
اطلعى ، فالكون إما تطلعى تشرق الغبطة فيه والضياء

فيكرر كلمة « اطلعى » فى بدء كل بيت ، والكلمة التالية مكررة على طريق التوازى : فالطرف / فالقلب / فالكون ، والكلمة التالية كررت مرتين متوازنتين ظمآن / هيمان ، وكذلك الكلمة الأولى فى بدء عجزى البيت الأول والثانى ، وذلك كله يعطى نغمة داخلية للشعر ، تزيد فى إيقاعه .

٤ — التشكيل التخييلى :

« الخيال » فى صورته الأولية أداة تنظيمية تمكننا من التمييز والترتيب ، ومن التفريق والتركيب ، وبدون هذه الأداة لا يجمع الإدراك سوى مجموعات من المعطيات الحسية التى لا معنى لها، فهذه الأداة هى التى تجعل منها قوة خلاقة . ومن الخيال نوع يسميه «كولردج» : « الخيال الثانوى » ، ويصفه بأنه الاستعمال الإنسانى الإرادى لهذه القوة ، فهو أكثر وعيا ، ويعتبر استخدامه نشاطا شعرياً حياً(١) ، لأنه يبعث فى نفوسنا التطلع والتشوف إلى مثل ما تطلع وتشوف إليه المتخيل ، ويحلق بنا فى مثل الأجواء التى حلق فيها المتخيل ، ويساعدنا — مثلما ساعد المتفنن — على تجميع الحواس والوجدان والعقل فى كل واحد ، يتذوق الحياة ، وما وراء الحياة .

وقد عرفت معاجم اللغة العربية الخيال بأنه : ما تشبه لك فى يقظة أو حلم من صورة ، وبأنه الظن والتوهم (القاموس المحيط) ، وبأنه كل شىء تراه كالظل (المصباح المنير) ، وبأنه الشخص والطيف والوهم (الصحاح) . وقال

---

(١) انظر (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) ص ١٦٨ وما بعدها .

«الزمخشري» في (أساس البلاغة) : أخال الشيء على فلان اشتبه وأشكل . وخيل إليه أنه دابة فاذا هو إنسان وتخيل إليه . وافعل هذا على ما خيلت نفسك أي على ما أرتك نفسك وشبهت وأوهمت . قال الشاعر :

إنا ذممنا على ما خيلت سعدَ بن زيد وعمرو بن تميم

ويقال تخيل الشيء تلون ، « كأبي براقش كل لون لونُه يتخيل » .

وخيلت فلانة في المنام ، وتخيل لي خيالها ، قال « ذو الرمة » :

ألا خيلت «مي» وقد نام ذو الكرى فما تقر التهويم إلا سلامها

وهذه المادة — كما رأينا — تدور حول تصور الشيء في غير صورته ، وتلونه بغير لونه ، كما توحي بأن الصورة الجديدة المتخيلة أجمل من الصورة الأولى . وهذا المعنى اللغوي هو المعنى الذي أريد من الخيال في الفن ، فهو يقتضي نقل الفكرة أو المعنى من صورة إلى أخرى أجمل منها ، وأكثر تأثيراً في النفس . وحيث كانت وظيفة الأدب إبراز الحقائق في صورة أجمل — إذن — أصبح الخيال عماد الأدب ، لأنه الطريق الطبيعي لهذا التصوير الجميل ، ولعرض تلك الحقائق في ثوب مثير جذاب(١).

ومن المعلوم — في علم النفس — أن الصور العقلية لا تستقر في الذهن ، منفصلا بعضها عن بعض ، أو خالية من الارتباط بما يتصل بها ، وإنما تتجمع أو تتنافر بداعية التوافق والانسجام ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافر منها اختلف . أما استعادة هذه الصور فيسير طبقا لقوانين : التشابه ، والتضاد ، والاقتران ، فشبيه الشيء منجذب إليه ، وضد الشيء يخطره بالبال ، وكذا ما يقترن به من المحسوسات أو الخواطر بوسيلة من وسائل الاقتران الزمانية أو المكانية أو السببية(٢) .

وهذا الرصيد من الصور المختزن في العقل ، يعتبر مورداً ثراً للخيال ،

---

(١) انظر (اتجاهات وآراء في النقد الحديث) . ص ٨٨ .
(٢) انظر (الأصول الفنية للأدب) ص ٩١ وما بعدها .

تغذيه المعلومات ، ودرجة الوجدان من الاستجابة ، والتأثر ، والحساسية ، والحرية التي يعطيها نفسه في التحويم والتحليق في أودية المعاني ، والافتتان في تنظيمها ، وحلها ، وإعادة تركيبها . وهذا كله أمر يلمسه كل إنسان ، ولكنه يكون لدى الأديب أو المفتن أنشط ، وأكثر سبحا في عوالم الحيـاة ، وما وراء الحياة ، حيث نراه :

* يعقد الموازنات والمقارنات والمشابهات بين الأشياء ، التي لا نتصور عقولنا غير الشاعرة وجود صلة بينها .

* يقوم بعملية التجسيد أو التجسيم للمعاني والخواطر والأفكار ، التي تتحرك داخل العقل البشري .

* يخلع صفة الشخوص الإنسانية على غـير الناس من الحيـوان والنبات — وخاصة الطبيعة — فنراها تتحرك في شئون الدنيا شخوصا ، تعقل ، وتحس ، وتشعر ، وتألم ، وترضى ، وتغضب ، وتتفتح بالحب، والأمل ، وتنطوي على البغض ، واليأس ، ... إلخ ما هنالك ، مما يسبح في أطواء النفس الإنسانية .

* يضفي صفة الإحيائية على غير الأحياء ، فإذا هي تتصرف كما يتصرف الأحياء والعقلاء .

فالكلمة التي يستدعيها الخيال ، ليؤدي بها رمزاً ما ، لا تمثل نفسها بأكثر مما تمثـــل الارتباطات الذهنية العجيبة ، التي استدعيت الكلمة لتمثيلها . والشاعر(١) حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثـل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين، له دلالته وقيمته الشعورية ، فقيمة الألفاظ الحسية ليست في ذاتها ، وإنما قيمتها في اتخاذها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها ، فالشاعر يثير فينا الدهشة بما يعرضه من (معرفة جديدة) عن طريق الارتباط غير المتوقع ،وهذا الارتباط

---

(١) انظر (التفسير النفسي للأدب) ص ٧٠ .

غير المتوقع مطلوب فى الشعر ، لأنه يكون دائماً شيئا جديدا ، يحمل الإثارة ، على الرغم من أن الواقع لا يقبله .

وعلى سبيل المثال : عندما نشبه الحسناء بالقمر ، والشجاع بالأسد ، والحليم بالجبل ، نجد أطراف هذه التشبيهات متخالفة فى حقيقتها ، غير أنها فى كنهها الجمالى — أو البيانى — متحدة . فالحسناء تخالف القمر ، ولكن التشبيه يوحى إلينا الأنس بها ، كما نأنس بالقمر فى الليل الحالك . والشجاع الذى يعيش بيننا يغاير فى واقعه الأسد الذى يعيش فى الغابة ، ولكن التشبيه يرسم لنا طريق الرهبة من هذا الحيوان الآدمى ، لما استقر فى نفوسنا أن حيوان الغاب مرهوب الجانب دون منازع ، فإلحاق الشجاع به إلحاق له به فى صفته ونعته . والحليم الذى يتبدى لنا إنسانا هادئاً رزينا عاقلا لايركبه الغضب ولا يحفزه على الثورة الهوجاء يغاير فى واقعه الجبل الأصم ، ولكن الصلة التى عقدناها بينهما تقرب وتؤكد ثبات المشبه واستقرار وصفه .

وقس على هذا التشبيه « البسيط » ما هو أعلى منه فى التشكيل التخييلى شأنا كالتشبيه التمثيلى ، والاستعارة.. ، فكل يعطى المتذوق — دون شك — إيحاء بما يصوره أو يحكيه أو يرمز إليه ، سوى أننا قد نقنع من ذلك بقليل ، ثم ندعى — كما ادعى « ابن سينا » — أن العرب لا تشتغل إلا بمحاكاة الذوات(١) . ولعل « ابن سينا » (٣٧٠—٤٢٨ ﻫ) تأثر بالترف الفنى الذى أشاعه (شعراء البديع) ، فدفع إلى اتهام العرب بارتباط تشبيهاتهم بالذوات ، ونعت خيالهم بالقصور عن أن يمتد إلى ما وراء المحاكاة الشكلية . وله مندوحة فى اتهامه وهو يرى طغيان « البديع » فى عصره وأنه قد صار غاية فى ذاته . وهذه قضية لا نريد أن نقطع فيها الآن برأى ، ونرجو أن يتسع وقتنا لدرسها وإعادة النظر فيها .

« واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها . . . فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لاتتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها ،

(١) ابن سينا : فن الشعر — طبعة عبد الرحمن بدوى — ص ١٢٠ .

فابحث عنه ، ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة ، إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم أدق طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته »(١) . « والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة وبطؤا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا . وربما امتزجت هذه المعانى بعضها ببعض ، فإذا اتفق فى الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به »(٢) .

يقول « العتابى » فى السحاب :

والغيم كالثوب فى الآفاق منتشر — من فوقـــه طبق من تحته طبق
تظنه مصمتا لافتق فيه . فإن — سالت عواليه قلت : الثوب منفتق
أو جعجع الرعد فيه قلت: منخرق — أو لألأ البرق فيه قلت : محترق

وفى هذا الشعر عدة معان مما أشرنا إليها مجتمعة ، ففيه : الهيئة ، والشكل ، واللون ، والصوت ، والحركة ، واتجاهها . فهو تشبيه قد استوعب المشبه ، فهو يصوره لك ، فتتمثله نصب عينيك وإن لم تره ، فإن كنت تراه فأنت بإزاء هيئتين ، المشبه به فيهما مثال ، يدنى منك الصورة ، ويعرضها عليك وصفا مصيبا . وإصابة الوصف من دواعى التشبيه عند العرب ، وإن اتهموا(٣) بالحسية فى التذوق الجمالي ، فمثلا بيت « ابن المعتز » فى صفة الهلال :

وانظر إليه كزورق من فضة — قـــد أثقلته حمولة من عنبر

لم يعد التشبيه فيه أن يعطيك : حجم الهلال ، ولونه ، وشكله ، وموقعه ؛ مساويا لحجم الزورق ، ولونه ، وشكله ، وموقعه .

على أننا لا نرى هذا الاتهام مطلقاً ؛ فـ «ابن المعتز» فى بيته هذا إنما نزع إلى

---

(١) عيار الشعر . ص ١ وما بعدها . (٢) رجع ص ١٧
(٣) انظر (الادب وفنونه) لعز الدين إسماعيل – ص ١١٦ – ط ٢ – دار الفكر العربى – ١٩٥٨ م

هذه الصورة الحسية ، لأنها مألوفة له ، ولم يكن همه أن يثير أكثر من مشاعر الجمال المجرد . وكل من أتيح له منا أن يقضى أمسيات الصيف فى الريف يطيل الوقوف ، والنظر فى الهلال ، وهو يسبح فى أجواز الفضاء سبحاً هيناً ، متجها صوب الشاطئ المرئى من الأفق ، ولا يغادره حتى يغرب ، ويحس هو بالراحة النفسية ، وبشعور الجمال المطلق ، الذى لا يحتاج إلى تفسير ، بل ربما جرحه التفسير .

والنفس — كما يقول « عبد القاهر » — تطمئن فى التشبيه والتمثيل إلى الحسى والضرورى والمألوف (١) . على «أن لتصور الشبه من الشيء فى غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النيق البعيد (٢) — بابا آخر من الظرف واللطف ، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل » (٣) . . . فتشبيه العين بالنرجس عامى مشترك ، معروف فى أجيال الناس ، جار فى جميع العادات ، يريك الصورة الواحدة وهى شكل العين فى خلقة الإنسان وخلال الروض ، وأنت تنظر إلى بعد ما بين العين وبينه من حيث الجنس . وتشبيه الثريا فى قول الشاعر :

كأن الثريا فى أواخر ليلها تفتح نور ، أو لجام مفضض

أو قول الآخر :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل (٤)

تشبيه خاص ، وهو يريك شكل الثريا فى السماء وفى الأرض .

وفى قول « البحترى » (٥) :

عيرتنى المشيب وهى بدته فى عذارى بالصد والاجتناب

---

(١) أسرار البلاغة — ص ١٠٢ ومابعدها

(٢) النيق : أرفع مكان فى الجبل

(٣) أسرار البلاغة — ص ١٠٨ وما بعدها .

(٤) المقصود بالوشاح هنا : الأديم العريض الذى يرصع بالجوهر وتشده المرأة بين عاتقيها وكشحها .

(٥) من قصيدته فى مدح إسماعيل بن شهاب — ص ٨٣ من ديوانه — المجلد الأول — دار المعارف بمصر — ١٩٦٣ م

لاتريه عارا ، فما هو بالشيـ ـب ، ولكنه جلاء الشباب
وبياض البازى أصدق حسنا ـ إن تأملت ـ من سواد الغراب

يقول «عبد القاهر» (١) : «وليس إذا كان البياض فى البازى آنق فى العين، وأخلق بالحسن ، من السواد فى الغراب — وجب لذلك ألا يذم الشيب ، ولا تنفر منه طباع ذوى الألباب ، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ ، وتبدل اللون، ولا أتت الغوانى ما أتت من الصد والاعراض ، لمجرد البياض ، فإنهن يرينه فى قباطى مصر (٢) ، فيأنسن ، وفى أنوار الروض وأوراق النرجس الغض ، فلا يعبسن ، فما أنكرن ابيضاض شعر الفتى لنفس اللون وذاته ، بل لذهاب بهجاته ، وإدباره فى حياته . . . وكما لم تكن العلة فى كراهة الشيب بياضه ، ولم يكن هو الذى غض عنه الأبصار ، ومنحه العيب والإنكار — كذلك لم يحسن سواد الشعر فى العيون ، لكونه سوادا فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشباب ، ونضارته ، وبهجته ، وطلاوته ، ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك بالإقبال ، ويريانك الاقتبال (٣) ، ويحضرانك الثقة بالبقاء ، ويبعدان عنك الخوف من الفناء » .

وهذا الذى يذكره «عبدالقاهر» قريب منه ماذكرناه غير بعيد: أن التشبيه وما إليه ينبغى أن يعطى المتذوق إيحاء بما يصوره التشبيه ، أو يحكيه ،أو يرمز إليه . والتشبيه — كما يذكر العقاد — لم يبتدع لرسم الأشكال والألوان فحسب، فالناس جميعاً يرونها محسوسة بذواتها، «وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور ، وتيقظه ،وعمقه ، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء» (٤) . وبمقدار انطباع هذه الأشياء فى نفس المنشئ ، وتناوله إياها تناولا يكشف عن لون انفعالاته وعواطفه وسائر مشاعره — يرجى أن يتأتى ويتأدى انطباعها فى نفس المتذوق ، عندما يشع التعبير عليها ، ويلقى

(١) أسرار البلاغة ص ٢٣٢ وما بعدها .
(٢) ثياب من كتان تصنع فى مصر . (٣) أى التجدد .
(٤) الديوان فى النقد والأدب ١ / ٣٩ وما بعدها .

عليها ظلال التجربة التي عاناها المنشئ. وكلما كانت الألفاظ أداة لإثارة الحواس وتنشيطها بدت لها قيمة كبيرة في نقل التجربة وفي عرضها، فالصور التي توحي بها هذه الألفاظ تحرك وجدان المتذوق، وتثيره، وقد تبدهه، أو تستفزه، فاذا هو ينشط لاستقبالها، ويسبح في عوالمه مستمتعا بسبحه.

وقديما تنبه «ابن رشيق» (٤٥٦هـ) إلى أن إصابة الوصف لا تكفي وحدها لقبول التشبيه، فانما ينبغي انبثاق التشبيه عن ذوق المنشئ وحسه، بحيث يشرح عاطفته، أو يكشف وجدانه، ولو لم يصب الوصف. ويعطي في ذلك أمثلة في معنى واحد. يقول (١): «وقد أتت القدماء بتشبيهات، رغب المولدون — إلا القليل — عن مثلها، استبشاعا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها، مثل قول «امرئ القيس»:

وتعطو برخص غير شثن، كأنه   أساريع ظبي، أو مساويك إسحل (٢)

فالبنانه لامحالة شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل، وتسمى جماعتها (بنات النقا)، وإياها عنى «ذو الرمة» بقوله:

خراعيب أمثال كأن بنانها   بنات النقا تخفى مرارا وتظهر (٣)

فهي كأحسن البنان: لينا، وبياضا، وطولا، واستواء، ودقة، وحمرة رأس، كأنه ظفر قد أصابه الحناء، وربما كان رأسها أسود.

إلا أن نفس الحضري المولد إذا سمعت قول «أبي نواس» في صفة الكأس

---

(١) العمدة ١ / ٢٩٩

(٢) البيت لامرئ القيس في وصف محبوبته فاطمة. تعطو: تتناول. رخص: صفة بنان محذوفة وهي الأصابع. غير شثن: غير غليظ. ظبي هنا اسم رمل، وأساريعه دود بيض فيه، شبه بها أصابعها في لينها ونعومتها وبياضها. وفي شرح ابن أيوب لديوان امرئ القيس (ص ٢٦ طبعة التقدم العلمية ١٣٢٣ هـ): قيل: نسب الأساريع الى ظبي لأن الظباء تأكل هذا الضرب من الدود كما تأكل البقل. مساويك جمع مسواك: اسحل شجر له غصون يستاك بها. وشبه بها الأصابع في لطافتها.

(٣) خراعيب: جمع خرعوب وخرعوبة وهي الشابة الحسنة الخلق الرخصة، أو البيضاء اللينة الجسيمة اللحيمة الدقيقة العظم.

تعاطيكها كف ، كأن بنانها -إذا اعترضتها العين - صف مدارى(١)

أوقول « على بن العباس الرومى » :

أشار بقضبان من الدر ، قمعت يواقيت حمرا ، فاستباح عنافى

أو قول «ابن المعتز» :

أشرن -على خوف- بأغصان فضة مقومة ، أثمـــارهن عقيـق

كان ذلك أحب إليها [أى إلى نفس الحضرى] من تشبيه البنان بالدود فى بيت « امرئ القيس » وإن كان تشبيهه أشد إصابة » .

قضية الصدق والكذب :

ويسلمنا هذا الكلام إلى قضية الصدق والكذب فى التخييل ، وقد أدارها النقاد العرب حول الشعر بعامة ، لما أنه يعتمد أكثر من سواه من فنون القول على التخييل . وقامت المساجلات بين القائلين بأن (خير الشعر أصدقه) والقائلين بأن (خير الشعر أكذبه) ، ويدعو الأولون إلى اعتبار إبانة الحقيقة كما هى ، وصدق المطابقة ، والإصابة فى الوصف، وعدم المبالغة ، وعدم مجاوزة الحد(٢). ويرى الآخرون أن هذا « الكذب » ميدانه التخييل والتمثيل ، وكلاهما لا يذهب بلب الحقيقة ، وإنما يتلطف فى المبالغة فى عرضها ، ويتوخى تلوينها ، وذلك فن مقبول ومطلوب ، وبدونه لا تتسع طاقة الشاعر للتعبير والتصوير. ولعل الإمام « عبد القاهر » خير من عرض هذه القضية عرضا مجردا حين قال (٣):

من قال : (خير الشعر أصدقه) « كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح — أحب إليه وآثر عنده ، إذ كان ثمره أحلى ، وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر . ومن قال : ([خير الشعر] أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها ، حيث يعتمد الاتساع

(١) مدارى : جمع مدرى وهو المشط .

(٢) انظر (قواعد الشعر) لثعلب — تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى - ص ٥٣ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٢٣٦ وما بعدها .

والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، وحيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب بالقول مذهب المبالغة ، والإغراق ، فى المدح ، والذم ، والوصف ، والبث ، والفخر ، والمباهاة ، وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك [لعلها هنا] يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ، ويزيد ، ويبدئ فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومدداً من المعانى متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى . وأما القبيل الأول [قبيل الصدق] فهو فيه كالمقصور المدانى قيده(١) ، والذى لا تتسع كيف شاء يده وأيده(٢) ، ثم هو فى الأكثر يورد على السامعين معانى معروفة ، وصوراً مشهورة ، ويتصرف فى أصول ، هى وإن كانت شريفة فانها كالجواهر ، تحفظ أعدادها ، ولا يرجى ازديادها ، وكالأعيان الجامدة ، التى لا تنمى ولا تزيد ، ولا تفيد ، وكالحسناء العقيم ، والشجرة الرائعة لا تمتع بجنى كريم » .

وإذا كان كلام « عبد القاهر » واضحا فى هذه القضية ، فاننا نتبنى قوله ولا نريد أن نذهب مذهب من قالوا : إن حسن البلاغة فى أن يصور الحق فى صورة الباطن ، والباطل فى صورة الحق ، ويروون فى ذلك حكاية « غيلان ابن خرشة الضبى » الذى مر يوما بنهر البصرة مع « عبدالله بن عامر » فقال له « ابن عامر » : ما أصلح هذا النهر لأهل هذا المصر ! فقال « غيلان » : نعم ، أيها الأمير ، يتعلم فيه صبيانهم العوم ، ويكون لسقياهم ، ومسيل مياههم ، ويأتيهم بميرتهم . وبعد زمان مر « غيلان » نفسه بالنهر مع « زياد » فقال له « زياد » : ما أضر النهر لأهل هذا المصر ! فقال « غيلان » : نعم ، أيها الأمير ، تندى منه دورهم ، ويغرق فيه صبيانهم ، ومن أجله يكثر بعوضهم . يقول ابن رشيق(٣) : لقد كره الناس مثل هذا البيان ، وعدوه نفاقا ، ولكنه غير معيب ، لأنه لم يجعل الباطل حقا على الحقيقة ، ولا الحق باطلا .

والذى أراه أن « غيلان » كان محقا فى الأولى ، وغير مبطل فى الآخرة ، ففى الأولى نظر إلى فوائد النهر غير ناظر ما سواها ، وفى الآخرة نظر إلى

(١) المدانى : المضيق (٢) الأيد : القوة .

(٣) العمدة ١ / ٢٤٧ وما بعدها

مضار النهر غير معتبر ما سواها ، ولقد صدق فى الأولى ، وما كذب فى الثانية ، سوى أنه جارى أميره ، ولم يتزيد ، وذلك من طبع النديم ونعت الرفيق ، وليس فى كلا القولين تخييل ولا تمثيل ولا تأويل ، وإن كان فيه جمال المقابلة ، ومنطق المطابقة ، مما مهد لرواية هذه الحكاية .

ونختم هذا الفصل بعرض أبيات « كثير عزة » :

ولما قضينا من « منى » كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وقد رأى « ابن قتيبة » (٢٧٩هـ) ، و « أبو هلال العسكرى » (٣٩٥هـ) و « أسامة بن منقذ » (٥٨٤ هـ) أن السبب فى حسنها إنما هو لفظها الحسن الحلو الطلى ، على الرغم من أنها لاتحوى كبير معنى ، وليس فيها عندهم شىء من جمال التصوير(١)

ولكن « عبد القاهر » أضاف إلى تلك المحاسن محاسن معنوية ، عبر عنها بقوله(٢) :

« انظر إلى الاشعار التى أثنوا عليها من جهة الألفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ، ونسبوها إلى الدماثة ، وقالوا : كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا ، والرياض حسنا ، وكأنها النسيم ، وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم ، وكأنها الديباج الخسروانى فى مرامى الابصار ، ووشى اليمن منشورا على أذرع التجار ، كقوله : (ولما قضينا من منى ... [الابيات] » .

ثم يورد ما يراه فى الابيات من جمال معنوى وبيانى وتصويرى فيقول :

« أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : * ولما قضينا من منى كل حاجة * فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم . ثم نبه بقوله :

---

(١) انظر ص ٢٧ وص ٣٨ من هذا الكتاب .
(٢) أسرار البلاغة — ص ١٥ وما بعدها .

* ومسح بالاركان من هو ماسح * على طواف الوداع ، الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير ، الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : * أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا * فوصل بذكر مسح الأركان ماوليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة (الأطراف) على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب ، وأنسة الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الإياب ، وتنسم روائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهانى والتحايا من الخلان والإخوان ، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة ، طبق فيها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه ، فصرح أولا بما أومأ إليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظهر ، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا .

ثم قال : * بأعناق المطى * ولم يقل : (بالمطى) ، لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتتبعهما فى الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا فى أنفسها بأفاعيل لها خاصة فى العنق والرأس ، ويدل عليهما بشمائل مخصوصة فى المقاديم ...[و] ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ — وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدبر — بل حق هذا المثل أن يوضع فى نصرة بعض المعانى الحكمية والتشبيهية بعضا(١) ، وازدياد الحسن منها بأن يجامع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات فى ولادة العقول إياها ، ومتجاورات فى تنزيل الأفهام لها » .

---

(١) تعليق الشيخ محمد عبده : أى فالحسن دائما راجع إلى المعانى .

وفى الحديث انتصر « العقاد » لهذه الأبيات ، وعدها مثالا للسهولة التى تمدح فى الأدب ، ثم تدل على النبوغ والمقدرة ، إذا أدى بها الأديب المعانى التى يؤديها غيره فى مشقة واعتساف .

قال « العقاد »(١) : إن هذه القطعة من أعذب الشعر وأسلسه، وإن خلت مما تعود النقاد أن يسموه « المعانى » فى الشعر . ولا نقول مع القائلين : إن طلاوتها طلاوة لفظية ليس إلا ، ولا نحسب أن الفضل فى استحسانها يرجع إلى الحروف والكلمات : فان فيها شيئاً غير الألفاظ والمعانى الذهنية، وهو الصور الخيالية وما تنطوى عليه من دواعى الشعور. والأبيات حافلة بتلك الصور التى تتوارد على الخيال متلاحقة ، تصحبها خواطر حية متساوقة ، فهى تنقل لك صور الحجيج رائحين ، يجمعون أمتعتهم ، ويشدون رواحلهم ، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم ، بعد أن قضوا فريضتهم، التى فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل صور البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل ، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج فوجا بعد فوج ، ثم تنقل إليك فى المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات جماعات ، يتجاذبون أطرافاً من الحديث ، ويتطارحون آلافا من الأنباء ، ويذهبون فى ذلك كل مذهب تلم به الأذهان ، ثم تنقل إليك صورة القائل وما فى نفسه من اللوعة والشجن ، وما يحركه من ذاك إلى التسلى بالحديث واللياذ بغمار الناس ... وفى هذا كله شىء غير اللفظ السهل ، الذى يحسب قوم من النقاد أنه كل ما فى الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب .

---

(١) انظر (مراجعات فى الآداب والفنون) — ص ٩٠ وما بعدها — ط ١٩٢٥ . وانظر (فصول من النقد عند العقاد) ص ٢٠٢ وما بعدها .

نقـــد القصة

الحكاية الأولى

نشأ الإنسان ميالا بطبعه إلى حكاية ما يقع له وماحكايات الجدات والأمهات والعجائز ببعيدة عن مدار كنا ، فقـد كن يحكين لنا ونحن أطفال صغار ؛ للتسلية أو للتنويم أو للالهاء أو للتربية ، وكانت الواحدة منهن ينفد معينها ، ولكن إزاء إلحاح الصغار تبدأ تتزيد وتخترع ، وتلوك لسانها بما حـلا لها أن تقوله ، وكنا اذا خرجنا إلى باحات اللعب وأجران القرية نالي الأولاد (الشطار)، الذين يقتعدون منا مقعد الراوى من الكبار ، ويحكون لنا عن العمدة ، وشيخ البلد ، وأبى دراع ، وأبى طاقية ، وأبى رجل مسلوخة ، وساقية العفاريت ، والبعبع المارد ، والجنية الساحرة العاشقة ، والعفريت أبى عشرين ذراعا . . . وغيرها ، حكايات تذهب فيها خيالاتهم كل مذهب ، ونحن مايزال يستهوينا حديثهم ، ونشتاق إلى معرفة النهاية فى كل حكاية ، ونزداد إقبالا عليها يوما بعد يوم ، وقد يقطعها الولد (الشاطر) فى ليلة ليستأنفها فى ليلة تالية ، على غرار ما تصنع « شهر زداد » فى (ألف ليلة وليلة) .

حكايات العرب :

وعلى هذا نتصور أن العرب كانت لهـا حكايات ومجالس قص وأخبار ، كان (الأخباريون) يتناقلونها ، حتى تجمعت فى عدة كتب ، نذكر منها :

— أخبار ملوك اليمن — لعبيد بن شرية الجرهمى

— التيجان فى ملوك حمير — لوهب بن منبه .

— ألف ليلة وليلة — وكانت تعرف باسم (هزار أفسانه) فى الفارسية ،

ونقلت إلى العربية فى أواخر القرن الثانى الهجرى (انظر الفهرست لابن النديم)

— كليلة ودمنة — وقد كانت مجموعة حكايات تتردد فى أقاليم العراق بمعناه الأوسع، وكتبها ابن المقفع بالعربية .

— كتاب اعتلال القلوب فى أحاديث المحبة والمحبين — وفيه قصص عن العشق والعشاق لأبى بكر بن محمد بن جعفر الخرائطى السامرى (٣٢٧ هـ)

— كتاب الفرج بعد الشدة لأبى على التنوخى (٣٤٢هـ) وفيه مجموعة من النوادر والحكايات، هذبها محمد عون (ق٧هـ) فى كتابه (جامع الحكايات وجوامع الروايات)

— المقامات — وقد أنشأها ابن دريد (٣٢١ هـ) وتابعه فيها بديع الزمان الهمذانى (٣٩٨ هـ)، وابن فارس الرازى (٣٩٠ هـ)، وابن نباته السعدى (٤٠٥ هـ)، وأبو القاسم البغدادى (٤٨٥ هـ)، والحريرى (٥١٦ هـ)، والزمخشرى (٥٧٢ هـ) .

— رسالة الحيوان والإنسان (من رسائل إخوان الصفا) — وفيها قصة تسخير الإنسان للحيوان فى إحدى الجزر، وشكوى البهائم والأنعام من هذه المعاملة، واحتكامها إلى ملك الجان .

— رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى (٤٤٩ هـ) — وفيها نقد للشعراء والأدباء والنحاة بأسلوب خيالى ساخر .

— رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى (٤٢٦ هـ) — وهى شبيهة فى موضوعها وأسلوبها برسالة الغفران .

— حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى (٥٨١ هـ) — وفيها يحكى فى ثوب قصصى مراحل التطور الطبيعى للانسان، ووصف تربية الطفل، والبحث فى أسرار الكون والروح، وعلاقة الفرد بالجماعة، فى أسلوب خيالى رمزى، بناه على حكاية طفل، ولدته أمه، ثم أخفته خوفا عليه، ووضعته فى تابوت، وألقت به فى اليم، فاحتمله التيار إلى جزيرة فى الهند، حيث صادف ظبية تبنته، وغذته من لبانها، حتى شب، ثم ماتت الظبية . وجزع الفتى لموتها، وبدأ يبحث عن موضع الآفة التى أهلكتها، ويحاول أن يتعرف سببها .

نشأة القصة الحديثة :

وقد نشأت القصة (والرواية منها بخاصة) فى أوربا في العصور الوسطى، كصورة جديدة للملحمة اليونانية القديمة . وقد كان من رأى « أرسطو » أن تبنى الملحمة بناء روائيا متكاملا ، ذا فاتحة ووسط وخاتمة . وارتبطت — كما يذهب إلى ذلك « كتل Kettle — (١) بالنظام الإقطاعى الذى ساد العصور الوسطى فى أوربا ، واتجهت اتجاها (أرستقراطيا) وغير واقعى ، اتجاها أرستقراطيا ، لأنها سايرت أفراد الطبقة الحاكمة ومن إليهم فى تمجيد أوضاعها المكتسبة، واتجاها غير واقعى لأنها كانت تنشد الانتقال بهم إلى عالم مثالى أجمل وأحسن من عالمهم — أقول: ولعله كان عالما يعطيهم مكاسب أكثر مما حازوه .

وفى القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت القصة — بعد الرواية ، انعكاساً لها ، أو كنتيجة لظهور شعوب قارئة ، وقد صاحب ظهور القصة ظهور الطبقة الوسطى (التى عرفت باسم البرجوازية) ، وكانت نظرة الناس وعلاقاتهم الاجتماعية قد تغيرت ، وامتدت إلى فلسفة حياتهم ، وإلى فنهم .

وظهرت القصة القصيرة بعد القصة ، حينما شاعت فى أوربا الحرية الفردية ، وانطلق الناس يبحثون عن ذواتهم، وانتشرت الصحف، وشجعت — بدواعى السرعة والآلية والمنافسة — على تقديم الأدب المحدود الكم .

أشكال القصة :

للقصة أكثر من شكل ، وأشهر أشكالها :

١ - الرواية (Romance) : وهى أكبر الأشكال القصصية حجما ، فهى تملأ المجلدات ، ويقطع القارئ فى قراءتها ليالى وأياما ، وربما أشهرا .

(١) عن (الأدب وفنونه) لعز الدين إسماعيل - ص ١٧٦ وما بعدها - ط ٢ - دار الفكر العربى - ١٩٥٨ م

تنتحي ناحية تصوير البطولات الخارقة، من خلال روايتها لأحداث التاريخ، أو روايتها لأحداث متخيلة، يفرغها منشئها من الواقع، وتعتمد على التفصيل الطويل، والاحاطة بالجزئيات، وتسجيل كل ما يمكن أن تقع العين عليه، وتحليل الدوافع والأحداث، وتفسير الحياة الانسانية من خلال موضوعها، وهي تتسع لعدد كبير من الأشخاص.

٢ ـ القصة (Novel) : وهي أقل حجما من الرواية، تملأ مجلدا واحدا في المتوسط، ولعل «فورستر» قصدها عندما قاس الرواية طولا بما لا يقل عن خمسين ألف كلمة، فالناس يعرفونها باسم الرواية، وهي تنتحي ناحية الواقع، وتصوير البطولات المحتملة، وتعتمد على التفصيل والإحاطة وتحليل الدوافع والأحداث كالرواية، ولكن بحسب ما يحتمله حجمها، وتتسع أيضا ـ بمقدار ما يحتمله حجمها ـ لعدد من الأشخاص معقول.

والقصة ـ أو الرواية في عرف الناس الآن ـ تعتبر (١) صوت المجتمع، فالروائي يتعامل مع قطاع عادي كامل من المجتمع، ينقله إلى قالبه الفني الخاص، فاحساسه بالمجتمع يكون مصاحبا له طول الوقت. ومايزال الروائي ينمي هذا القطاع، ويفسح له المجال في عمله عرضيا وطوليا، ويربط ـ كما نفهم من كلام «شللي» (٢) ـ بين أحداثها بروابط زمنية أو مكانية أو سببية، حتى تحصل منها على تركيبة خاصة، يصح نسبتها إليه.

٣ ـ القصة القصيرة (Short Story) : وهي أقل حجما من القصة، وقد قيست زمنيا بأنها تقرأ في وقت لا يقل عن ربع الساعة ولا يجاوز الساعتين، وقيست طوليا بعدد كلماتها بين (١٥٠٠) كلمة و (١٠٠٠٠) كلمة. وأهم ما يميزها هو أنها تعالج ما تعالجه بالطريقة الرأسية، بدلا من الطريقة العرضية أو

---

(١) فرانك أوكونور في كتابه The Lonely voice — الصوت المتوحد — عرض محمود الربيعي ـ المجلة ـ فبراير ١٩٦٨ م

(٢) انظر (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) ـ ١٨٣

العرضية الطولية التي تعالج فيها الرواية أو القصة، ومن هنا اعتمدت القصة القصيرة على التركيز في كل شيء .

٤ ـ الأقصوصة (Short Short Story) : عمل روائي أقصر من القصة القصيرة حجما . يكتفي بالتتبع السريع الخاطف ، لموقف ، أو إحساس ، أو انفعال ، يحاول القاص أن يجلوه ويطيف به .

البناء الفني للقصة :

لايوجد (تصميم) معين لبناء القصة ، ولكن المألوف أن يتعرف القاص على البطل في موقف ما ، ثم نبدأ الوقائع ، وبينما الحياة ميسرة للبطل ، إذ يفاجأ بعقبات تعترض طريقه ، وحواجز تشغله عن متابعة السير ، وفيما هو يزيح بعض العقبات ، ويتخطى بعض الحواجز ، يصدم بظهور عقبات جديدة ، وحواجز أخرى ، فما يزال يدأب في تذليل أمره ، والانتقال من إخفاق إلى نجاح ، وتارة ينتكس نجاحه ، ريثما يسترد أنفاسه ، أو يقوم خطته ، وما يفتأ يناهض الزمن ، ويعاند الواقع ، ويجتر العزم ، وينكب عن ذكر العواقب جانبا ، حتى تنفسح أمامه السبل في النهاية ، فيبلغ شأو الفوز والنصر ، أو تتكشف له حقائق الأمور ، فيختار منها .

عناصر العمل القصصي :

هذا (التصميم) كما رأينا لايمثل فراغا هندسيا ، ولايمكن أن يكون بناء إلا إذا استوفى عناصره . وأهم هذه العناصر شأناً : الحدث ـ الأشخاص ـ الأسلوب ـ الظرف الزماني والمكاني .

١ ـ الحدث

يختار القاضي الحدث أومجموعة الأحداث التي تشكل موضوعه ، من بين

تجاربه الشخصية، أو من بين الواقعات التاريخية، أو الاجتماعية، أو الأسطورية(١) وينظم جزئيات هذه الواقعات — أو الحدث — على نحو معين، يجب أن ينفرد هو به، حتى تتبين لنا شخصيته الفنية، فى اطار، أو حبكة — سمه ماشئت — ومايزال ينمى هذا الحدث، وهو يعرضه فى مواقفه، نماء عضويا أو ذهنيا، بمعنى أن يسلم كل موقف الى الموقف الذى يليه إسلاما طبيعيا، يتفق مع واقعات الحياة، أو مع توقعاتها. وهنا تساعده مخيلته فى انشاء واقعات تسهم فى تسلسل حكايته، وتعقيد بعض مواقفها، وفى التعريف الكافى بأشخاص قصته، وفى الحركة اللازمة للابقاء على حيويتها، وتسهم فى جلاء حدثه، أو موضوعه، وفى استبقاء القارئين متتبعين اياه، ومنبسطين له، ولقصته، حادسين النهاية، يخطر لهم أكثر من حل يتوقعونه.

والقاص الذى يسيطر على قارئيه بهذه الصورة، ويصل أمرهم بأمره، ويحبسهم معه — يستديم نشاطهم متجددا، ويحتفظ بصداقتهم، ويجعلهم شركاء له فى انفعالاته وعواطفه، متعاطفين معه اجتماعيا، يعطفون مثله على من يقدمهم اليهم ممن يستحقون العطف، ويسخطون مثله على الآخرين بمقدار سخطه هو عليهم، ويعجبون بمثل ما أعجب به، ويدهشون لمثل الذى يدهش له... الخ. وسبيل ذلك كله أن يجعل القاص الخيط فى يده دائما، يحرك به المواقف والواقعات والأشخاص، فى مهارة. ولا يقدر على هذا: إلا قاص يعرف من أين يبتدىء، وإلى أين ينتهى. ومن هنا يجب أن تكون نهاية القصة ذات صلة وثيقة ببدايتها. وبعبارة أخرى: يجب أن يجنى المتذوق فى النهاية ثمرة البذرة التى بذرها القاص فى أول القصة، ثم تعهدها، حتى نضجت وأينعت وحان قطافها، فيلتذ قارئه فى النهاية بالحل الذى لم يتوقعه من قبل، والذى ند عن حسبانه.

٢ — الأشخاص :

لا يوجد الحدث بدون من يحدثه، وأشخاص القصة هم أبطال واقعاتها

---

(١) راجع (أنواع التجربة) ص ١١ من هذا الكتاب.

وليسوا (١) أى رجال وأى نساء ، فإنما يجب أن يكونوا على حيوية ، تمكن القارئ من وصفهم ، وإدراك أنماطهم ، والتعرف على فلسفاتهم . ومشاعرهم التى يعرضونها ليست أى أفراح وأى أحزان . . . وإنما هى صور محددة ، نتعرف عليها فى رءوسهم ، ونفوسهم ، وطرائق تفكيرهم واحساسهم وانفعالهم ، يرسمهم القاص لنا دون تقرير منه ، ودون تدخل من جانبه .

وكلما وفق القاص فى انتقاء أشخاصه من غير طرازه هو — أمكن أن يشعرنا بأنهم خلق آخر ، إذ لا يتحرج من الحديث عنهم ، والتعامل معهم ، ورسم ملامحهم ، وكشف أسرارهم ، وتفسير نزعاتهم ، واستبانة دواخلهم ، وتحليل تصرفاتهم ، وتوجيههم ، وذلك كله فى حرية لا قيود عليها من ذاته . أما طرازه هو فاننا نخشى معه أن يعطينا فيه نفسه ، فيلجأ إلى التمويه علينا حتى يفسد علينا المتعة .

وهناك نوع من الأشخاص يسمى الشخصية الجاهزة (٢) تظهر فى القصة — حين تظهر — دون أن يحدث فى تكوينها أى تغيير ، وإنما يحدث التغيير فى علاقتها بأشخاص القصة الآخرين ، أما تصرفات الشخصية الجاهزة فلها طابع واحد . ومثل هذا النوع لا يأخذ دور البطولة ، وإنما يقوم بدور التابع أو الرفيق أو عابر السبيل وما أشبه .

٣ — الأسلوب :

الأسلوب هو الأداة اللغوية التى يشكل بها القاص وأشخاصه حدث القصة . ونستطيع أن نتمثل الأسلوب فى ثلاثة أنماط .

النمط الأول : أسلوب القاص نفسه ، وهو يسرد قصته

النمط الثانى : أسلوب الأشخاص ، حينما يتحدثون عن أنفسهم ، فيقدمون

---

(١) وانظر (مقالات فى النقد الادبى) لرشاد رشدى — مقالة (عين الكاميرا) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٢) عن (الادب وفنونه) لعز الدين إسماعيل — ص ١٦٦ .

لنا عروضا ذاتية، فى صورة : ترجمات ، أو وثائق مكتوبة ، كاليوميات وكالرسائل .

النمط الثالث : الحوار

فى النمط الأول يتحكم على القاص أن يعطينا مضمونه الفكرى وهو يسرد بلغته هو أحداث قصته . ونحن لا نقبل منه إلا اللغة الفصحى السليمة .

فى النمط الثانى يراعى القاص أن يعطينا أشخاصه فى ترجماتهم وفى وثائقهم فلسفة كل منهم فى الحياة — كما تصورها القاص — وأن يكون حديث كل منهم علامة عليه وعلى طابعه الخاص ، ومنطق تفكيره المعين . أما من حيث المستوى اللغوى فقد أباح بعض النقاد (١) لكل شخص أن يتكلم بلهجته وأن يعبر بمثل أسلوبه اللغوى فى الحياة ، فصيحا كان أو عاميا ، فلا ضير عليه ألا يلتزم الفصحى إن لم تكن هذه الفصحى هى اللغة التى يتخاطب بها .

فى النمط الثالث يرى بعض النقاد أيضا إجراء الحوار بين الأشخاص كيفما اتفق لهم أن يعبروا فى حياتها العامة .

ونحن لا نتزمت ، ولا نريد أن نشق على الناس . . . بيد أننا نرى فى العربية الفصحى السهلة ما يدنيها من العامية ، وفى العامية ما يقربها من الفصحى السهلة الميسرة وفى هذه متسع للجميع إن أرادوا الاحتفاظ بلغتهم الأصلية ، والرقى بلهجات مجتمعاتهم إلى حيث تلتقى الأمة العربية على لغة سواء .

٤ — الظرف الزمانى والمكانى :

كل حدث لابد أن يقع فى زمان معين ، وفى مكان معين ؛ ولذلك يرتبط الحدث بالظروف والعادات والمبادئ الخاصة ، وهو ارتباط ضرورى لحيوية القصة ، لأنه يمثل البطانة النفسية لها ويساعد على فهم واقعاتها (٢) .

---

(١) عز الدين إسماعيل : الادب وفنونه . ص ٢٠٣ وعبد القادر القط : فى الادب المعاصر . ص ١٦٥

(٢) انظر فى كتاب (الادب وفنونه) ص ١٦٨ نقلا عن
Reading the short Story, p. 10,

رسالة القصة :

القصة من الأجناس الأدبية ، فرسالتها — أو مغزاها — هى رسالة كافة أجناس الأدب ، ورسالة الفنون بعامة(١) . بيد أنه كثر الحديث عن رسالة القصة بخاصة ، بحسبانها عملا أدبيا يتصل بوجدان المجتمعات، ويعرض مشكلاتها فى أكثر من قطاع بشرى ، ويحيا دائما مع أضواء التحولات الاجتماعية . . . وبالجملة : يفسر الحياة . ويتأتى تفسير الحياة عن طريق المساعدة الإيجابية فى حل مشكلاتها ، أو عن طريق وضع هذه المشكلات فى مكانها الصحيح ، وهنا يصارحنا القاص بما نكتم من أمرنا ونخفى من شئوننا ، فتبصر الحقيقة، ونراها فى أنفسنا . وهذا وحده كفيل باستقبال القصة استقبالا طيبا .

وهناك من يرى(٢) اتخاذ القصة أداة للتسلية ، باعتبارها — أى التسلية — ضرورة اجتماعية ، وعنصرا أصيلا فى الحياة ، إذا إنها تباعد بين الإنسان وهمومه ، وتنفى عنه الشعور بالملل . ونحن نرجو أن تنبع (التسلية) من داخل العمل القصصى ، وأن تكون روحا ساريا فى باطنه ، وأن يكون أسلوبها من طراز أسلوبى رفيع ، وإلا كانت تخلعا أو تهريجا ، تشمئز منه النفس ، وينفر منه الذوق ، وتنأى معه المتعة الفنية .

وهناك من ينشد فى القصة الموعظة الحسنة . وتناقل فريق من النقاد(٣) أن القصة رسالتها تهذيب الأخلاق وتربية النفوس والتبصير بالمثل العليا ، فانساق فريق من كتاب القصة وراء هذه الرسالة ، يحاولون أن يخرجوا قصصهم تتغنى بالفضائل وتنعى الآثام والشرور ، وجعلوا يخضعون لهذا الغرض سياق قصصهم ، ويزيفون له المشاهد ، ويزورون من أجله المواقف ، لينتهوا إلى النتائج المرصودة ، فخرجت طائفة من قصصهم لاحس فيها ولا حركة لأن لبابها تزوير على الحياة والأحياء ، وقوامها مثالية لا يعرفها الواقع ، ولا يشهدها الناس .

---

(١) انظر (المقاييس الادبية) ص ٧ من هذا الكتاب .
(٢) انظر (الادب الهادف) لمحمود تيمور . ص ١٩٥ وما بعدها .
(٣) المرجع . ص ١٦٠ وما بعدها .

ونحن لا ننفى أن تتجه القصة نحو العظة ، ولكننا ننكر أن يصطنع القاص أيا من أدوات التزييف للوصول الى غرضه، فان واقعات الحياة مليئة بالمواقف الواضحة الصريحة ، التى يمكن أن ينقلها القاص الى قصصه ، ويتخذ منها — دون فرض أو إملاء أو تزوير — مرتكزاً لتفجير طاقاته الفنية ، وعلى شريطة ألا تأتى العظة مباشرة ، وإنما يتأتى لها الإيحاء غير المباشر من خلال الحدث القصصى النامى . (١)

الاقتصاد والقصة القصيرة :

احتلت القصة القصيرة مركزاً مرموقا اليوم ، وأسهمت العوامل الاجتماعية المعاصرة فى الاهتمام بها ، وطمع كثير من شداة الأدب فى معالجتها مع أنها تحتاج إلى معاناة صعبة، وممارسة طويلة. وخير القصص القصيرة ما صدر عن الروائيين الكبار الذين مارسوا الرواية أو القصة زمنا ، فاكتسبوا خبرة هيأتهم للقدرة على الاختزال ، والتركيز على العناصر الأساسية المطلوبة لنجاح القصة القصيرة . ولكن شبابنا اليوم يريدون أن يصعدوا فى طريق المجد الأدبى طيرانا ، أو يفضلون القفز على الخطو ، ويؤثرون المصعد على السلم .

وأيا كان الأمر فالقصة القصيرة ترتكز على (الاقتصاد) فى كل شىء : الاقتصاد فى الحدث ، والاقتصاد فى الأشخاص ، والاقتصاد فى الأسلوب ، والاقتصاد فى الزمان والمكان .

فالاقتصاد فى الحدث يفسره « أدجار ألان بو » بقوله: إن القصة القصيرة تتميز بصفة أساسية بوحدة الانطباع (Impression) ؛ فهى تمثل حدثا واحدا فى وقت واحد، وتتناول شخصية مفردة ، أو حادثة مفردة ، أو عاطفة

(١) وفيما بعد نتكلم عن الالتزام . وما يقال عن رسالة القصة يقال عن رسالة المسرحية باعتبار اشتراكهما فى التعبير عن وجدان المجتمع .

مفردة ، أو مجموعة من العواطف أثارها موقف مفرد . (١) فلا حاجة — اذن — لأن يسترسل القاص ، ولا لأن يحرص على عرض التفصيلات والجزئيات ، التى كانت تملأ — فى الرواية أو القصة — كل يوم وكل ساعة ، بل على القاص أن يجتاز فى القصة القصيرة كل شىء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع الى أخرى . (٢) وفى القصة القصيرة نسمع فقط صوت الفنان — أو الصوت المتوحد — الذى يجلس وحده يغنى أفكاره الخاصة ، ويعبر عن موقفه الخاص من المجتمع (٣) وبهذا تبدو القصة القصيرة أشبه بالقصيدة الغنائية التى يبثها الشاعر وجدانه وعواطفه .

والاقتصاد فى الأشخاص معناه أن يعتمد القاص على الأشخاص الأساسيين فقط ، وربما لم يجاوز عددهم عدد الأبطال ، ويرمز بكل منهم إلى قطاع بشرى عريض ، يضع بعضهم أمام بعض ، لأن الحيز الذى يعمل فيه غير قادر على أن يستوعب الأعداد الكثيرة للأشخاص الذين تزدحم بهم الرواية أو القصة

والاقتصاد فى الأسلوب يعنى اختيار الكلمة الموحية . التى تحتفظ بكل ماهو ضرورى ، وتستغنى عما عداه ، وتقوم مع ذلك بحق الوفاء بالتحليل المركز المطلوب . ولاداعى الى الاسترسال فى الكتابة ، فإنه يبدد القصة القصيرة ويهدم شخصيتها .

والاقتصاد فى الزمان والمكان يتطلب القدرة على جمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ، تمثل للعيان ، بحيث تظهر هذه الأزمان وكأنها لحظات متعاصرة ، وتزدحم فيها حياة كاملة فى بضع دقائق . (٣)

أمثلة تطبيقية :

سنعرض عرضا تطبيقيا قصة (خان الخليلى) للروائى الكبير « نجيب محفوظ » وأقصوصة (مارش الغروب) للقصصى الحر « يوسف إدريس » .

---

(١) دائرة المعارف البريطانية — مجلد ٢٠ — ص ٥٨٩ .
(٢) هدسون — نقلا عن (الأدب وفنونه) — ص ١٧٤ وما بعدها .
(٣) فرانك أو كونور — المرجع السابق ذكره .

خان الخليلي

لنجيب محفوظ

تقع القصة فى (٢٩٠) صفحة من القطع المتوسط (١) .

زمان القصة :

زمان القصة هو الفترة من شهر سبتمبر ١٩٤١ م إلى نهاية شهر أغسطس ١٩٤٢ م ، وتصادف هذه الفترة هجوم الألمان على قوات الحلفاء المرابطة فى مصر فى أثناء الحرب العالمية الثانية .

مكان القصة :

مكان القصة هو حى (خان الخليلى) فى القاهرة ، وهو من أحيائها القديمة ، ومشهور بالصناعات اليدوية الدقيقة .

أشخاص القصة :

١ ـ أحمد عاكف	موظف بديوان الأشغال
٢ ـ الست دولت	أم أحمد عاكف
٣ ـ عاكف أحمد	أبو أحمد عاكف
٤ ـ رشدى	موظف ببنك مصر . الأخ الأصغر لأحمد عاكف
٥ ـ نوال	تلميذة بالمدرسة الثانوية

---

(١) فى طبعتها الخامسة — نشر مكتبة مصر — سنة ١٩٦٢ م . وقد ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٦ م .

٦ – المعلم نونو	خطاط	رفاق مقهى الزهرة
٧ – سليمان عتة	مفتش بالتعليم الأولى	
٨ – سيد عارف	موظف بالمساحة	
٩ – المعلم عباس شفة	من الأعيان (زوج الست عليات)	
١٠ – كمال خليل	موظف بالمساحة (والد نوال)	
١١ – أحمد راشد	محـــام	
١٢ – المعلم زفتة	صاحب مقهى الزهرة	
١٣ – الست توحيدة	أم نوال	
١٤ – الست عليات الفائزة	معشوقة الأزواج	

تحليل شخصياتهم :

لابأس من أن نضـــع أمامك هؤلاء الأشخاص فى اللوحات التى استطاعت القصة أن تضعهم فيها ، وإن كان هذا يعطل عليك اللذة فى رسم هذه اللوحات بنفسك وأنت تتذوق القصة ، ولكنها مقتضيات البحث أو النقد وهو يتذوق الأدب بوسائله الخاصة التى تشبع الفضول ، وإن لم ترض النهم :

١ — أحمد عاكف :

أحـــد ثلاثة تعاوروا بطولة القصة (وثانيهم أخوه رشدى وثالثهم التلميذة نوال بنت الجيران) .

من الناحية الجسمية: كهل يدنو من ختام الأربعين، أصلع صلعته بيضاوية، سعى المشيب إلى قذاله وفوديه ، نحيل ، طويل القامة ، شاحب اللون ، ذو رأس صغير مستطيل يتحدر انحدارا خفيفا إلى جبهة تميل إلى الضيق ، ويحدها حاجبان مستقيمان ، خفيفان متباعدان ، يظلان عينين بالتين فى امتدادهما وضيقهما (ص٦) لونهما عسلى عميق ، وأهدابها متساقطة وأشفارها محمرة احمرارا خفيفاً ، وأنفه دقيق ، وفمه رقيق الشفتين ، وذقنه صغير مدبب ذو أسنان مصفرة من فعل التدخين (ص٧) .

ومن الناحية الاجتماعية: موظف بديوان الأشغال (ص٥) فى الدرجـــة الثامنة (ص١٦) يدخن ، عزب ، تولى الإنفاق على أسرته منذ أحيـل أبوه

إلى المعاش (ص٧) مدخر (٣٣) حريص على كل مليم ينفقه (ص ٧ و ٧٩ و١١٦و٢٠٦) لم يصادق أحـــداً طول حياته لأنه كان يتطلب فى الصديق سجيتين لا تجتمعان : أن يدين الصديق له بالتفوق والأستاذية وأن يـكون الصديق مثقفا (١٥٠) .

ومن الناحية الثقافية : حصل على شهادة البكالوريا سنة ١٩٢١ (ص١٤) وكون مكتبة خاصة جميعها باللغة العربية لأنه على عهد الدراسة لم يصب تفوقا فى اللغة الإنجليزية (ص١١) يتيه بالكتب الصفراء عجبا وكان قارئا نهما ، (ص١٤) ولكن قراءته سريعة مضطربة غير مركزة (١٥و٢٠) . رغب فى دراسة القانون (١٥) وحضر لشهادته من البيت ولكنه رسب (١٦) شغل نفسه فترة بالاختراع وبالأبحاث النظرية ولم يتقدم فيهما خطوة فاستنام إلى المعرفة الحرة (١٧) اشتهى الأدب وتعلق بشوقى والمنفلوطى وجرب الكتابة للصحف فلازمه سوء الحظ (١٨) واشتغل بالسحر وكتب السحر وتحضير الشياطين فأشفى به على الجنون والهذيان (٢١) .

ومن الناحية النفسية : قلق ، يدخن فى عجلة ، ضيق الصدر ، شارد النظرة ، مضطرب فى حركته وملابسه (وإن كان من قبل يعنى بحسن هندامه) (٦) نزع به إلى هذا الاضطراب داء التشبه بالمفكرين (ص٧) حينما أجبر على الانقطاع عن الدراسة بسبب حاجة الأسرة اجتاحته ثورة جنونية حطمته فامتلأت نفسه مرارة وكمداً ووقر فى أعماقه أنه شهيد مضطهد وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر (١٥) وانعكس هذا على تصرفاته وصلاته التى اتسمت بالكبرياء والاعتداد الكاذب بمواهبه بينما هو يتعـذب فى أعماق نفسه ، كان يعلن احتقاره للامتحانات والشهادات ويحيل على المرض إذا أخفق فى امتحان (١٦) أقبل على الحياة ولم تدن هى منه فيئس منها وأدبر عنها هاربا ولكنه خال زهده فيها تعاليا وكبرا (٢٠) سماه زملاؤه فى الوزارة الفيلسوف فسرته التسمية وإن كان ما بها من التوقير يعادل ما بها من التحقير (٢١) لم يسترح إلى الأستاذ أحمد راشد المحامى الاشتراكى ولم يصفه وده لأنه كان يجادله مجادلة واعية (ص ٥٥ وما بعدها) ، والشخص الوحيـد الذى

أصفاه هو شقيقه رشدى لا لأنه شقيقه بل لأن هـذا كان يؤمن إيمانا أعمى بثقافة أخيه وعلمه وفقهه وعقله ولذا رأى فيه أحمد رمزا حيا لإيمان الجامعة المصرية بعبقريته (أى عبقرية أحمد) العصامية (١٢٠) . يناقش دائما فى عنف وحدة وضيق صدر (٢١) يلتذ الألم . متقلب فى ميوله السياسية يميل إلى الحزب المغلوب على أمره (٢٢) كان يكره الأسفار بسبب خوفه من ملاقاة العالم الخارجى وإن فسر هو تلك الكراهية بأنها سجية المفكر الذى يحب المعنويات ويزهد فى المحسوسات ، ولذا كان يشبه نفسه بأبى العلاء المعرى (١١٧) .

ومن الناحية العاطفية : بقى إلى الآن عزبا (٧) وإن كان له تجارب فى الحب مع اليهودية اللعوب (٣٧) والحسناء بنت الجارة الأرملة التى خطبها ولم يستطع الاحتفاظ بها (٣٨) وكريمة التاجر التى رفضت أمها زواجها منه بدعوى أن مرتبه صغير وعمره كبير (٤٠) وتجربة جنسية مع بغى أودت بالبقية الباقية من ثقته برجوليته (٤٠) مما نفره من النساء جميعا وجعله يعتبر الأنثى حيوانا قذرا لاروح له ولاعقل (٤١) . وكان من طبيعته الارتباك إذا التقت عيناه بعينى أنثى (٣٤) وإن حاول بعد علاقته بنوال أن يتجرأ بعض الشىء ويسترد صورة شبابه المضيع فيحلق ذقنه ويخفى صلعته بالطاقية (٩٦)

٢ ـ الست دولت

سيدة فى سن الخامسة والخمسين (١٠) على وسامة وقسامة . لحيمة جسيمة وإن اعتورها الاسترخاء (٢٧) ذات ذراعين بضتين (١٢٦) تصبغ شعرها بالحناء لتخفى ومضات الشيب (٢٨) ولوع بالأصباغ والألوان ، خبيرة بوصفات السمنة والتجميل (٢٧) ذات أسنان مصفرة من ولعها بالتدخين (٩).

مشهود لها بخفة الروح والدعابة اللطيفة والنادرة الحلوة وقادرة على الألفة (٢٧) وعلى أن تنفتح لها قلوب النسوة بدون جهد ولا تكلف (١١٢)

تحس الشقاء لانها لم تنجب أنثى تعينها فى أمور البيت (٩) وتحس الضيق من انصراف زوجها عنها إلى العبادة، ومن إهمال ابنها البكر (أحمد) زينته وملبسه

وعكوفه على مكتبته (٢٧) مريضة بالوهم اقتنعت على مر السنين أن عليها أسيادا وأن شفاءها فى الزار (٢٨) ترضى دائما بالمكتوب على الجبين (١٠) تستقبل رمضان والأعياد بمثل فرحة الأطفال (٨١ ومابعدها) .

٣ ـ عاكف أحمد

شيخ فى سن الستين الآن ، أحيل على المعاش سنة ١٩٢١ وهو فى سن الأربعين بسبب إضاعته عهدة مصلحية وإهماله وتطاوله على المحققين (١٥) فرض على نفسه منذ هذا التاريخ عزلة قاسية ، فاقتعد البيت ولازم حجرته للعبادة والصلاة وتلاوة القرآن لايغادرها إلا للتريض المنفرد أو زيادة الأضرحة على فترات متباعدة (٢٢)

طويل نحيل كابنه ، وذو لحية كثة بيضاء ، واصطنع لعينيه عوينتين غليظتين فاكتسبت نظرته الذابلة بريقاً خادعاً (١٠)

ساء خلقه بعد فاجعته فأصبح ضيق الصدر سريع الغضب وربما كان لعسره المالى (معاش ٦ جنيهات فى الشهر) الأثر الأول (٢٦) ومع ذلك يستسلم للقدر فعنده (كل شىء بأمر الله) (١٠)

٤ ـ رشدى عاكف

من الناحية الجسمية : شاب فى منتصف العقد الثالث (١٣٠) ذو قوام رشيق وشباب ريان (١٦٦) ووجه طويل نحيل كأخيه أحمد ، خداه ناضران وسمرته صافية يجرى فيها ماء الشباب وإن اعتورها شحوب ، وعيناه مستطيلتان متباعدتان (١١٨) إلا أن حدقتيهما أوسع ونظرتهما أنفذ والتماعهما خاطف يدل على حدة المزاج وروح الفكاهة والجسارة (١١٩) وشعره أسود لامع يصنع فى وسطه مفرقا أبيض جميلا (١٢١) .

ومن الناحية الاجتماعية : موظف فى (بنك مصر) فى أسيوط (١٥ و٣٣) نقل

إلى المركز الرئيسي بالقاهرة [بعد حوالى شهرين من بداية القصة] (١١١) ، عاقر الخمر ولعب القمار واستدان منذ كان طالبا فى الجامعة (١١٣) ولكنه خفيف مرح ذو فكاهة ونادرة وتبسط (١١٩) ولذا تفتحت له قلوب رفاقه ومعارفه بغير جهد ولا تكلف (١٢٢)

ومن الناحية الثقافية : حصل على بكالوريوس التجارة سنة ١٩٣٩ (٤٠) بعد فترة أهمل فيها حياته الدراسية وفكر فى ترك الجامعة ليتوفر على تعلم الموسيقى والاشتغال بالغناء (١١٣) كان لا يطرق موضوعات العلم أو يذكر اصطلاحاته فلم يكن جامعياً بالمعنى العميق ، وكان المخدوع الوحيد فى ثقافة أخيه وعلمه وعقله وهذا مما طمأن أخاه على نفسه وعبقريته (١٢٠)

ومن الناحية النفسية : أخطأه الاعتدال والرزانة والحكمة وجرت الحياة فى أعصابه زاخرة جامحة فاستأدت غرائزه الجهد الجهيد ودفعته إلى الجسارة والاقتحام والتمرس بالحياة ، لكنه جال فى الدنيا بغير المبادىء الحقيقة بأن تعصمه من زلاتها فضل السبيل وتخبط على غير هدى (١١٣) وعرف بين رفاقه ــ الذين كانوا جميعاً على شاكلته فى المجون والاباحية والاستخفاف والعربدة ــ باسم (قلب الأسد) لكثرة مجازفاته (١٣٠) .

فى أخريات أيامه بدت إرادته ضعيفة (١٣٤)

ومن الناحية العاطفية : صاحب مغامرات عدة فى العشق ، عرف الحب الآثم والحب الطاهر ، وتقلب فى مظان السوء وجرى وراء الحسان فى السبل والميادين ، وبذل لكثيرات وعودا بالزواج وحصل على صورهن الشمسية وأودعها (ألبومه) . ولم يكن يقصد العذارى بسوء ولا كان يسيغ الغدر بيسر وسهولة ، وإنما يبذل عشقاً مشوبا بصدق وإخلاص فى الساعة التى هو فيها فحسب. لم تعرف حياته الهدوء والسكينة والراحة فباتت مرعى خصيبا للشهوات والملاذ التى نالت منه حتى أعيته وأنهكته (١١٤)

٥ ــ نوال :

فتاة في سن السادسة عشرة (٣٦)

سمراء (٤٢و٧٧و١٤٣) متوسطة القامة معتدلة القوام رشيقة اللفتات أجمل ما فيها وجهها وأجمل ما فيه عيناها النجلاوان (١٣٩) ذات مقلتين صافيتين وحدقتين عسليتين كحلاوين تقطران خفةوجاذبية (٣٤) شعرها أسود ترسله في ضفيرة غليظة (٧٧).

ساذجة. تطالع سذاجتها فى حدقتها الصافية الواسعة فى غير مبالغة وفى النظرة المستقيمة. بها خفه تنبثق من أناقة الملامح ولطف الروح فلا هى الى الطيش والرعونة تنتسب ولا من حدة الذكاء وبراعته تستمد (١٤٣)

تلميذة باحدى المدارس الثانوية للبنات بالعباسية (٣٤) ولكنها لم تكن تنشد العلم فان أحلامها كانت معلقة بالبيت: هدفها الأوحد،ولم يكن العلم يوما فى رأيها إلا زينة تحلى به أنوثتها وحلية تغلى من مهرها. تعد أمها أستاذتها الحقيقية فى فنون الحياة المنزلية (١٤٣).

٦ - المعلم نونو:

رجل من أولاد البلد، ربع القامة متين البنيان كبير الوجهوالرأس واضح القسمات ذو صدغين بارزين وفم واسع وشفتين ممتلئتين ولون قمحى مشرب بحمرة (٤٣) صوته جهورى أجش غليظ النبرات (٢٤). متزوج من أربع نسوة وله أحد عشر ولدا (٤٧) والمرأة فى نظره حيوان ناقص العقل والدين وعليك أن تكملها بالسياسة والعصا (٤٩) وشعاره فى الحياة (ملعون أبو الدنيا) شعار استهانة لاسب ولعن (٤٧) تستوى عنده المرضية والمعصية فهما عنده كالليل والنهار لاينفصلان وفوقهما عفو الله ومغفرته (٤٦) يؤمن بأن العمر واحد وبأن المكتوب على الجبين حتما تشوفه العين (٤٤)

٧ — سليمان عتة:

مفتش بالتعليم الأولى [الابتدائى الآن] (٥١)

فى الخمسين من عمره أو يزيد، قبيح الصورة لحد الازدراء، قمىء، دو احد يداب. يشبه القرد فى شكله وإن حرم مثل خفته ونشاطه، فبدا وجهه

ثقيلا جامداً متجهما كأنه سيؤخذ بجريرة قبحه . يرى دائما ممسكا مسبحة قهرمانية هي أجمل ما فيه (٥٢) .

٨ — سيد عارف :

موظف بالمساحة (٥١)

كهل في سن الأربعين أو يزيد قليلا . صغير الحجم ، رقيق الأعضاء ، ناعم الوجه ، في نظرته براءة (٥٢) .

ضعيف جنسيا ، يصرف همه إلى التفكير في إعادة شبابه الجنسي (٥٤)

٩ — المعلم عباس شفة :

من الأعيان (٥١)

شاب ذو سحنة زنجية . توحي ملامحه الغليظة الدميمة بالدناءة والوضاعة . يترك شعر رأسه بلا غطاء فينتفش ويزيده قبحا (٥٣)

عزيز ذو مقام عظيم في حي خان الخليلي . يستمد هذا من وظيفته كزوج رسمي لمعشوقة الأزواج (٧٦) .

١٠ — كمال خليل :

موظف بالمساحة (٥١)

معتدل القامة ، يميل للبدانة ، رزين ، كبير العناية بهندامه وأناقته (٥٢)
يكافح — كسائر صغار الموظفين — بعزيمة صادقة وفي ظروف دقيقة للنهوض بأسرته (١٧٣) .
والد نوال (٧٧) .

١١ — أحمد راشد :

محام (٥١) شاب في ريعان الشباب مستدير الوجه ممتلئه كبير الرأس (٥٢)

أعور (٦٤) يخفى عاهته بنظارة سوداء تكاد تغطى صفحة وجهه (٥٢) يعتنق الاشتراكية المتطرفة كمبدأ (٦١ وما بعدها) .

١٢ — المعلم زفتة :

من أولاد البلد . صاحب قهوة الزهرة بخان الخليلى . مدمن أفيون (٥٩) ظريف (٧١) يعشق الطرب القديم (١٦٠) .

١٣ — الست نوحيدة :

أم نوال (٧٧)
سمينة جسيمة كالحمل عرفتها الست دولت (أم أحمد) فى دكان بهـــلة العطار بالتربيعة (٦٦) .

١٤ — الست عليات الفائزة :

امرأة هائلة الجرم ، تطاول — فى جلستها — شخصاً قائماً ، عريضة المنكبين ، طويلة الجيد ، مستديرة الوجه فى امتلاء وضخامة ، واضحة القسمات ، يراوح لونها بين المصرى والحبشى . ذات شعر كستنائى مجعــد مشدود إلى ضفيرة غليظة قصيرة . عيناها كبيرتان بارزتان بروزاً لا يبلغ القبح ، لنظرتهما حدة ولحورهما التماع (١٩٣) عجيزتها ريانة ناهضة مترجرجة (٢٠١)

بنت هوى تستقبل فى بيتها كل مساء جمهرة أرباب البيوت بالحى ولهـــذا سماها (المعلم زفتة) : معشوقة الأزواج (٧٥) ملامحها حيوانية شهوانية وإغراؤها ينعكس عن خلاعتها (١٩٣)

تتحلى بالذهب على طريقة بنات الهـوى فساعدها يختفى وراء الأساور الذهبية التى تغطيه (٢٠١) .

مجرى القصة :

تبدأ القصة بانصراف « أحمد عاكف » من ديوان وزارة الأشغال إلى حى (خان الخليلى) الذى انتقلت إليه أسرته عن حى (السكاكينى) عندما ضربته قنابل الألمان صيف عام ١٩٤١ م . ووصل إلى الحى مستعليا متكبرا يجادل نفسه ووالده فى مزية السلام المنشود فى هذا الحى . (٥ — ٣٤)

فى صباح اليوم التالى يفاجأ وهو يغادر شقته بتلميذة فى الردهة فى طريقها إلى مدرستها وتولاه الارتباك لرؤيتها ، وتذكرلتوه مغامراته السابقة مع النساء ، وأيقن أن حبه لهن الآن إنما هو حب كهل محروم . (٣٥ — ٤١)

عاد « أحمد عاكف » إلى البيت ظهراً ، وتجول فى الحى عصراً ، والتقى بـ « المعلم نونو » الخطاط الذى أحس «أحمد» بارتياح له وإعجاب ببساطته وصراحته ، وفى مساء اليوم التالى توجها معاً إلى مقهى « الزهرة » والتقيا بروادة الذين أوسعوا لأحمد مكانا بينهم ورحبوا به وتبادلوا معه الأنسة ، وأشعروه باستعلائه عليهم ما عدا واحداً هو الأستاذ « أحمد راشد » المحامى الاشتراكى ، الذى ساجله وجادله وقلب معه وجوه الرأى فى الحرب ، وفى أحياء القاهرة القديمة والجديدة ، وفى الشهادة الجامعية ، والنماذج البشرية ، وفلسفة « فرويد » ، و « كارل ماركس » ، وإخوان الصفا ، والرسالات السماوية ، والاشتراكية الروسية . (٤٢ — ٦٤)

وفى عصر اليوم التالى حدثته أمه عن النسوة اللائى زرنها مرحبات بها ، وعن الكذب الذى أخذن به أنفسهن ، وعن رغبة « سليمان عتة » فى الزواج ، فأثاره هذا الخبر وخيل إليه أنه سيخطب فتاة الردهة . وفى المساء قضى فى المقهى وقتاً ضاحكاً ، وعاد إلى بيته فى المساء ، وأفاق من نومه مذعوراً على صفارة الإنذار ، وهرع كسائر سكان العمارة مع أسرته إلى المخبأ ، يخوضون الظلمات فى فزع ، وفى المخبأ خاض الرأى مع غريمه « أحمد راشد » حول فلسفة « المعلم نونو » ومطامع كل من الألمان والحلفاء والروس فى العالم ، وفى المخبأ رأى فتاة الردهة وعرف اسمها وأهلها (٦٥ — ٧٨)

أقبل شهر رمضان وأعدت الأسرة له مطالبه بالرغم من اعتراض « أحمد

عاكف » — رب الأسرة — على الذبح ، وأجهده الصوم أول يوم ، وفيما هو ينتظر الإفطار جعل يتسلى بالرؤية من النافذة ، وشاهد فتاة الردهة فى شرفة المسكن المقابل إلى أعلى ، فاهتز لمرآها صدره ، واضطرب قلبه ، حين التقت عيونهما ، وغلبه الارتباك، ولقى منها ابتسامة، ظنها دليلا على اكتشافها صلعته ، أو ضحكا من نظرته الوجلة المجهول ، أو سخرية من مغازلة يتيها إياها كهل فى سن أبيها ، وانقلب إلى طعام الإفطار وهو يفكر فى الفتاة . وإلى أين تنتهى علاقتها؟ (٧٩ — ٨٦)

ذهب إلى المقهى فى المساء والتقى بالرفاق وجادل « أحمد راشد » فيما يزعم من بؤس الشعب المصرى والفلاح المصرى، وجره « راشد » إلى « نيتشه » ولم يستطع « أحمد عاكف » أن يجاريه فجذبه هو إلى « أرسطو » وإخوان الصفا .. وفى منتصف الليل حاول « المعلم نونو » إغراءه باستئناف السهر حتى السحر لدى « الست عليات » معشوقة الأزواج، فاعتذر إليه فى لطف، وانكفأ على نفسه — حين عاد إلى البيت — يتجرع حنقه وغروره ، لأنه لم يستطع أن يجارى « أحمد راشد » فى استرساله ونوعية فلسفته، ولاح له طيف فتاته فغير مجرى تهويماته ، وآثر أن يتحسس مجرى هذا الطيف فى نفسه . (٨٧ — ٩٥)

ثانى يوم من أيام رمضان نشط ، وهيأ هندامه ، وارتفق النافذة ، عسى أن يرى فتاته وتراه ، وتكرر هذا المنظر عدة أيام ، وأمست ساعة الغروب معقد رجائه ، على أنه لبث على خجله وعلى أن يطالع الفتاة بنظرة الجد والرزانة . وذات مساء استقبل « نوال » ووالدتها زائرتين فأسلمهما لأمه ، وغادر مسكنه مرتبكا نشوان، يعد الأمانى المقبلة، ويقيس شكله بمقياس الجمال ، ويحسب ما ادخره فى (صندوق التوفير) وتنغص عليه أحلامه تفكيره فى حاجز السن ، الذى يحتاج إلى معجزة تمكن من اقتحامه ، فجعل يجتر أمله ، وذهب إلى المقهى يتسلى ، وعرف من « راشد » أنه يعطى الفتاة وأخاها دروسا خصوصية ، فغاظه ذلك ، وتملكه شعور طاغ بالاضطهاد والقهر ، وتمنى — صامتا — أن تدك الغارات « القاهرة » فلا يسلم منها إلا شخصان : هو وهى . (٩٦—١٠٢) .

ظل شبح « أحمد راشد » يطارده ويزعجه ، وفكر «أحمد عاكف» فى الكتابة إليها ثم تراجع عن فكرته لياذا بالسلامة ، وحرص على ارتفاق النافذة كل أصيل ، وأوفت الشرفة للنافذة ، فتلاقت العيون حتى تآلفت وتعارفت ، وبات هو يظن أنه ظلم « أحمد راشد » المشغول بالاشتراكية عن الفراغ للحب والغزل . وفى «ليلة القدر» رأى فتاته فى المخبأ ، وبعد انتهاء الغارة خيل إليه أنها جادت عليه بنظرة نداء ، فأحث السير ليلحق بها ، ولم يكد ، فتركته حائراً ، تملا بنشوة سرور ، أصبح بعدها من المحبين المحبوبين . (١٠٣—١١١)

تلقت الأسرة من (أسيوط) نبأ انتقال ابنها « رشدى» إلى (القاهرة) ، وأثار النبأ فى نفس أخيه «أحمد» مزيجا من الذكريات والعواطف ، ما بين حبه لأخيه ، لأنه هو صانعه ، وسخطه عليه ، لما يرى من تمرده وتكالبه على الشهوات . وفى انتظار حضور الأخ لقضاء العيد جرى عراك بين « أحمد » وأمه حول (كعك العيد) ، وحضر الأخ واستقبله «أحمد» فى المحط ، واعترف « رشدى » أنه قضى عاما فى (أسيوط) مقامراً ، وأنه عازم على استئناف العربدة .

وأحس «رشدى» بالضيق لأن المسكن الجديد يحد من انطلاقه ، ولكن ما لبث أن تحول عن ضيقه ، حين رأى من نافذة حجرته المجاورة والمماثلة لحجرة أخيه فتاة ترتفق الشرفة المقابلة إلى أعلى ، فنظر إليها نظرة عارم ، بينما كانت هى تتفحصه ، ولم يشك أن الحى الجديد يمكن أن يكون محتملا ، بفضل هذه الأنثى وشبيهاتها (١١١—١٢٦)

فاجأ «رشدى» أخاه يطل من نافذته . وسأله « رشدى » : ألم يشرع فى التأليف ؟ فوخزه السؤال ، وزعم أن الشعب المصرى لا يستأهله ولا يهضمه . وفى المساء أسرع «رشدى» إلى (كازينو غمرة) منتداه القديم ، والتقى برفاقه ، وقامر معهم ، وشرب ، وغادرهم فى أول الصباح ، ساخنا جسده ، مبتلا بالعرق ، يابسا حلقه ، فاصطدم برطوبة الخريف . (١٢٧—١٣٤)

استقبلت الأسرة يوم العيد بالبهجة ونفحت «نوال» : «أحمد» ابتسامتين . أما «رشدى» فقد ارتقبها خارج العمارة وطاردها بعناد وجسارة فى (شارع الأزهر) ،

وفى (الترام)، وفى (شارع عماد الدين)، وفى (دار السينما)، وفى أثناء العودة، مما جعلها تفكر فى غرامته، وتقارن بينه وبين «أحمد راشد» الذى حاول تطويعها للعلم والدرس فجفلت منه، وبينه وبين «أحمد عاكف» الذى أحست نحوه بالوداد ولكنه كان سلبيا إزاءها. وسنحت الفرصة للقاء جديد بينها وبين «رشدى» على سطح العمارة، فغازلها غزلا غير مباشر ثم غزلا مباشرا، وفرت عنه خافقة الفؤاد، تسترجع صوته الحنون، ومحياه الجميل. (١٣٥ — ١٤٩)

شغل «أحمد عاكف» بمشروع زواجه من «نوال» وحاول — عن طريق الاشارة — أن يعرف طويتها نحوه، ولكنها أشارت برغبتها فى النوم، فانفتل هو إلى (السيجارة) ينفث فيها ضيقه، ولم يجد فى علبته سجائر، فذهب إلى حجرة أخيه، وبوغت إذ رأى أخاه و«نوال» يسترقان النظر والإشارة.
(١٥٠ — ١٥٣)

خلا «أحمد عاكف» إلى نفسه، وحاول أن يجد تفسيراً لما حدث، وانتهى إلى الكفر بالهوى، وثارت كبرياؤه، فلم يشأ أن يطلع أخاه على سره، ويستجديه السعادة أو يستوهبه الحب. ثم خمدت ثورته بسرعة عجيبة تدعو للدهشة (١٥٥) واطمأن إلى أنه مخدوع فى صحته وأسرته ومكانته وماله، فما عليه إلا أن يركل الدنيا، ويكون كالخصى أزهد حيوان فى المرأة. وانطلق إلى المقهى وهو يحس الألم والاضطهاد من تحول «نوال» عنه، وتبادل مع الرفاق مزايا الطرب القديم والجديد، وخاضوا فى زواج جديد لـ «عباس شفة»، واقترب حديثهم من المزايا التى تحبب الرجل فى المرأة، ومس حديثهم موطن ألمه، وعاد إلى البيت يحاول أن يصرف شعورا بالقهر. (١٥٤ — ١٦٤)

تجالد «أحمد عاكف»، واستسلم إلى مثل سعادة «المعلم نونو»: (ملعون أبو الدنيا)، وتمنى وهو يجتر آلامه أن تخلو الدنيا من الناس جميعا. أما «رشدى» فلم يضيع وقته، أخذ يطارد «نوال» حتى المدرسة ويلاحقها بغزله، حتى أنست به، وانتزع إعجابها به، وامتلأ بها نشوة، وأكثر من التصدى للنافذة. وأخوه يرقبه بعين متيقظة، وقلب يحاول النسيان. وتطورت الأمور بسرعة

لصالح «رشدى» ، توطدت الصداقة بينه وبين «كمال خليل» : (أبى نوال) ، ودعاه هذا إلى بيته ، وقدمه لأسرته ، واتخذه مدرسا خصوصيا لنوال وأخيها ، وارتاحت «الست دولت» لهذه العلاقة الجديدة ، ولم يشبها إلا تفكيرها فى ابنها الأكبر «أحمد عاكف» وهل يجوز أن يتزوج قبله أخوه .

(١٦٥—١٨١)

صارت حياة « رشدى » نشاطا متصلا يشق على الجسد والأعصاب ، ما بين عمله وغرامياته وعربدته ، وتنازعته هذه الحياة وتفكيره فى الزواج من « نوال » وفى (شهر ديسمبر) أصيب بـ (أنفلونزا) ، تدهورت معها صحته بسرعة مخيفة ووجد عطفا من أخيه ، الذى نصحه بالإخلاد إلى الراحة ، ووعده «رشدى» ولم ينفذ ، وإنما جاء يستشيره فى أمر زواجه من « نوال » ، وبذل «أحمد عاكف» جهداً مضاعفا ليحافظ على هدوئه الظاهرى ، وهو يبارك لأخيه ، وينسج لنفسه كفنها بيديه .

(١٨١—١٩١)

عرف « أحمد عاكف » طريقه إلى « الست عليات » ، وتعاطى لديها (الجوزة والحشيشة) ، وعرف أن لـ (القرفة) آدابا ولـ (الحشيش) سلطانا ، وبهرته معشوقة الأزواج ، وساح فيها خياله الشهوانى . (٢٠٠—٢٠٤)

ساءت صحة «رشدى» وانقطع عن ملاذه ، وعرف أخوه إصابته بالسل ، فدرت حناياه له حباً وإشفاقاً وحزنا ، وجعل يتدبر وإياه أمر تمريضه ، وكان هم «رشدى» مداراة الأمر بغير (فضيحة) وتوثب بحماسة لمقاومة مرضه الخطير وعلاجه ، وزايله السعال الجاف ، فاسترد ثقته بنفسه . وعاوده شعوره بالجسارة ونزوعه إلى الاستخفاف فذهب إلى (الكازينو) وشرب وقامر ، ثم ساير « نوال » ذات صباح إلى مدرستها ، وفى (طريق الدراسة) شاهد مقبرة أسرته ، فانقبض هذه المرة ، واسترق إلى فتاته نظرة غريبة حالمة واجدة ، وفى المساء حدث أخاه فى أمر إتمام الخطبة ، وحاول الأخ أن يثنيه عن نزواته وازدادت حال «رشدى» سوءاً وعاد إلى العربدة ، وتنبه له والده وزملاؤه ، وخارت قواه ، ونصحه طبيبه لآخر مرة أن يلزم المصح فى (حلوان) وقبل هو على شرط ألا تعلم « نوال » .

(٢٠٥—٢٣٢)

غرقت الأسرة فى حزن ، وزارته أسرة « كمال خليل » ، وتجاوبت عيناه وعينا « نوال » برسائل الحب والشكر والحزن صمتا . وفى « حلوان» زارته الأسرتان ، ووجدوه راقدا لا يحرك ساكنا ، ورجاهم أن يعودوا به إلى البيت فشجعوه وهونوا عليه، وعادوا . وأتيح لـ «أحمد عاكف» أن يواجه «نوال» فى (قطار حلوان) فأثارت شريط ذكرياته معها ، وتجنب النظر إليها .
(٢٣٣ — ٢٤١)

وصلت « أحمد عاكف » رسالة من أخيه « رشدى » تنذره بسوء صحته وأنه فى الطريق إلى النهاية المحتومة ، فأسرع « أحمد » إليه واستأذن المصح فى نقله إلى البيت ، وعاد به شبه جثة . وعادته « نوال » ولقى منها ابتسامات حلوة ، فيها دعاء ورجاء وإشفاق . . ولم يلبث الشاب أن غرق فى غمرة العذاب وشعر بأنفاس الموت وتمنى الحياة ، وتحرق شوقا إلى كلمة وداد ترطب بها « نوال » حرارة فؤاده المحموم . . ومضى شهر لم تعده فيه ، وكبر عليه أن يسأل والديه عنها ، فسأل أخاه الذى هون عليه الأمر وأكد له حبها .
(٢٤٢ — ٢٥٢)

كان « كمال خليل » عرف حقيقة « رشدى » فرأى صيانة ابنته، وأجبرها على قطع علاقتها به، وحاولت الفتاة مقاومة أبيها وأمها دون جدوى . واشتد عجز « رشدى » وعاده طبيب المصرف ، وأنذره بالمصل فى آخر (شهر مايو) وتكالبت الأسرة تواسيه ، وحاول « أحمد » إقناعه بالعودة إلى المصح . ولكن « رشدى » جعل يهذى بالنهاية ، وأحسن هدوءاً وخدرا ، فقضى أياما يتلو القرآن مطمئنا مؤملا .
(٢٥٣ — ٢٦٤)

ووقع حادث هام إذ زارته « نوال » مع أمها ؛ ورنت إليه « نوال » إليه بعينين مروعتين ، وهونت أمها عليه ، ولكنه لم يحتمل واحتد صائحاً : «ههنا سل . . أما سمعت به . . سل . . سل . . إنه يأكل صدرى ويسيل مع ريقى دما . . إنه مرض خطير . . فظيع . . شديد العدوى » وأخرجت الزائرتان من عنده وقال « رشدى» لأخيه : إن الخيانة قبيحة . . والفتاة هى سبب الكارثة . . فلولاها ما دارى المرض حتى انتهى به إلى ما يرى . ودعا أخاه أن يسترد نقودا له بالمصرف فقد عزم على العودة إلى المصح ، ونشط « أحمد » لذلك

فاسترد له نقوده واشترى له ملابس جديدة ، وعاد إليه مطمئنا ، ولكن راعه أن وجد أخاه يدخن ، واعتذر هذا إليه وهو يقول : المرض كالمرأة يلتهم الشباب ويبدد الآمال . ولوح له بالوداع الأبدى فصرفه « أحمد » عن هـذا الحديث ، وطمأنه . (٢٦٥ — ٢٧٠)

أفاق « أحمد » بغتة على حركة مريبة داخل الشقة ، ووجد أخاه قدمات ، فواجه الموقف بثبات ، وأعد إجراءات الدفن ، وشيع الجثة فى الطريق الذى شهد « رشدى » عاشقا صباحا بعد صباح . . ومضت أيام قاسية راح الأب فيها يداوى بالإيمان جرحه ، وذهلت الأم عن كل شىء حتى عن الإيمـان ، وطلبت إلى زوجها وابنها أن يرحلا بها عن الحى المشئوم . (٢٧١ — ٢٧٤)

مضى وقت حافل بأحداث الحرب، وتهامس المصريون بخطر غزو « روميل » وبعد وفاة « رشدى » بأربعة أسابيع فوجئ « أحمد » بأمه تنبئه بزيارة « نوال » واعتذارها من عدم عيادة أخيه ، ولقى « أحمد » النبأ ببعض الشكوك ، ودلف إلى حجرة أخيه وانتزع مذكراته و (ألبوم صوره) ، وحانت منه التفاتة فى آخر المذكرات إلى عنوان (القبلة القاتلة) مؤرخ ١٢ /١/ ١٩٤٢ ، فأغرى بقراءته ، وقرأ أن رشدى حرم على نفسه تقبيل محبوبته « نوال » ، صيانة لها من الهلاك الذى عشش فى صدره . (٢٧٥ — ٢٧٩)

صح عزم « أحمد » على هجرة الحى ، وكانت الحالة الحربية قد مالت فى صالح الألمان ، وحدثت غارة ، ورأى أحمد « نوال » وأخاها متضاحكين ، فخفق قلبه لمرآها ، وأحنقه ضحكها . ولما فرغ لنفسه أقر لنفسه بأنه مازال يحبها ، ثم تذكر أن بينه وبين إيقاظ هذا الحب كبرياءه وأخاه (٢٨٠ — ٢٨٤)

استأجر « أحمد » مسكنا فى (ضاحية الزيتون) ، وتراءت له وقتئـذ بعض الآمال الشخصية ممثلة فى (قانون إنصاف الموظفين) وممثلة فى الأرملة ذات الخمسة والثلاثين ربيعا شقيقة صاحب المسكن الجديد ومحور مشروعه الجديد للزواج . ولما آذنت الأسرة بالرحيل وفدت النسوة للتوديع واعتذرت الست « توحيدة » لأحمد عن سلوك أسرتها حيال المرحوم ، وأتيح لأحمد أن

يسلم على «نوال» مرتين، فى الأولى سرت فى بدنه رعشة لم ينبس معها بكلمة ولم يرفع إليها عينيه، وفى الأخرى خطف من وجهها نظرة بعينيه الخجولين. وانصرف عن المنزل وقد طرفت عيناه فى هياج عصبى يحدث نفسه أنها (سيكولوجية الوداع). وودع رفاقه الذين كانوا ما يزالون يطوفون بحديث الحرب. وكانت الليلة ليلة (النصف من شعبان) فاتجه بدعائه: أن يرحم الله أخاه، ويلهم والديه الصبر، ويكتب له هو عزاء عن ألم قلبه وخيبته. (٢٨٥ — ٢٩٠)

تعليق ونقد :

أولا : نما الحدث، واطرد نموه من البداية إلى النهاية، فجاءت القصة مسلسلة الوقائع، أشبه ما تكون بشريط منطقى، يسلم كل موقف فيه إلى الذى يليه، ويعتمد التالى على السالف اعتمادا يخلو من كثير من المصادفات والاتفاقات. فالأسرة كانت مطمئنة إلى سكناها فى (حى السكاكينى)، وتحت ضغط الظروف الحربية تنتقل إلى (حى خان الخليلى) إلى جوار (مقام الإمام الحسين)، بدعوى أن الألمان لا يضربون هذا الحى وهم ينشدون ود المسلمين. وفى المقام الجديد يلقى «أحمد عاكف» التلميذة اليانعة «نوال»، ولم يكن لقاؤهما صدفة ففى الحى رجال كثر ونساء كثيرات، ويلقى رفاق المقهى بحكم وضعه السكنى الجديد، ويلقى فتاته فى المخبأ ويتعرف إلى أسرتها، والناس فى مثل هذا الزمان يهرعون إلى المخابئ عند إعلان الغارة لا يتدارون، ويطفو «رشدى» على سطح الأحداث من غير سبيل الاتفاق فالموظف يقضى أول سنيه فى التوظف خارج القاهرة ثم ينقل إليها، ويخلع «رشدى» أخاه عن حلمه، وهو موقف طبيعى، فرضته طبيعة «أحمد عاكف» الخجول المرتبك، وجسارة أخيه وعرامته، ويمرض «رشدى» ويهزل لأن ماضيه فى العربدة أهله للمرض والهزال، ويظن الجميع أن «نوال» خلقت لـ «رشدى» وأنه خلق لها، ثم يسخر القدر من الجميع بعد أن دارى «رشدى» مرضه خوفا من (الفضيحة)، وتمتنع الفتاة من عيادته بإملاء من أبيها الذى يبحث عن صالحها، وتنتقل الأسرة عن الحى بعد كارثتها، هربا من الشؤم التى لازمها.

ثانياً : أدت الشخصيات دورها كما أريد لها ، وبالطريقة التي تتفق النماذج التي رسمها القاص ، فـ «أحمد عاكف» : يطالعنا كهلا ، موظفا صغيرا ذا أعباء، قد طرح عنه تجارب فاشلة في العشق والحب ، وودع الشباب ولهو وتظهر «نوال» على صفحة حياته، لتحيي فيه أملا كان قد غاض، وأمنية راود ولكنها أهدرت، فاذا به يشتد حرصه عليها ولكنه لم يعرف كيف يحتفظ بها فلما انصرفت عنه إلى نداء الشباب اضطرب بعض الوقت، ثم أضافها على رصيد آلامه ، وهو أسير الواجب لأخيه ، ويقع الأخ في محنته ، فيلغي « أحمد » عاطفته ، أو يطرحها ، وكلما طفت على سطحه أغرقها في متاهات نفسه التي أفعمت حنقا. وفي النهاية يستيقظ نداء الجنس فيه للأرملة ذات الخمسة والثلاثين عاما ، لأنها في مال توائم حاله ، فما يظن أنها تتمرد على مثله .

و «رشدي» : عرفناه من أول لحظة شابا عارما جسورا عربيدا ، فكان سلوكه إثر ذلك سلوكا غير غريب ، سار في طريقه حتى النهاية المحتومة التي كان لابد أن يلقاها هو وأمثاله .

والأب : رجل طوى نفسه على جرحه منذ أحيل على المعاش وهو في سن الكهولة ، فاستسلم للأقدار، واقتعد للعبادة ، وكفى أسرته أمره. والأم: كمثال للمرأة المصرية من أوساط الناس ، كالنحلة الدءوب التي تسعى في هناءتها وهناءة أسرتها في آن ، فهي لا تنسى زينتها وسمنتها صنيع بنات البلد، وتتحايل لصلاح بيتها وملئه أقطا وسمنا ، وتتمسك بالعادات والتقاليد .

و «نوال» : فتاة غريرة ساذجة ، أدركت الحياة وتفتحت لها زهرتها على مرأى ثلاثة رجال: أولهم «أحمد رشدي» خاطب عقلها بحديثه عن العلم والتحصيل والجامعة ، فأعرضت عنه ، لأن هدفها أقرب من ذلك ، هدفها بناء بيت كما بنت أمها وكما بنت أختها ، وجاء الرجل الثاني «أحمد عاكف» فظهر في حياتها وهي تهفو لهدفها ، فبرق لها على صمته رجلا شبيها بأبيها ، وكل فتاة بأبيها معجبة ، ولكن الرجل وقف منها موقفا سلبيا ، وفي الوقت الذي تحركت فيه نوازعه الاجتماعية ظهر الرجل الثالث «رشدي» الشاب الوسيم الغزل الذي يعرف من أين تؤتى المرأة ، وفرض بجسارته نفسه عليها ، فانعطفت إليه، ولم تقاومه

أما سائر الشخصيات فقد أدت هى الأخرى أدوارها كما تؤديها فى الحياة ، وقد جاء بها القاص جاهزة ، فظهرت فى القصة دون أن يحدث ظهورها أى تغيير فى تكوينها .

ثالثا : يبدو القاص مهتما بالمكان — حى خان الخليلى — فقد أغلق عليه دفتى قصته ، بدأ فى الحى قصته بنزوح الأسرة إليه ، وأنهى فى الحى قصته بنزوح الأسرة عنه .

ولم ينس أن يرسمه لنا رسم مطلع ، فأنت تعبر إليه عبر عطفات ضيقة ، حيث تشاهد مقاهى عامرة ، ودكاكين متباينة ، ما بين دكان طعمية ، ودكان تحف وجواهر ، وترى تيارات من الخلق لا تنقطع ، ما بين معمم ، ومطربش ، ومقبع (ص ٧) والبوابون يلازمون أبواب العمارات بوجوه كالقطران وعمائم كالحليب وأعين حالمة . والجو متلفع بغلالة سمراء ، كأن الحى فى مكان لا تشرق فيه الشمس ، وسماؤه فى نواح كثيرة محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات . وأصحاب الحوانيت يعملون فى فنونهم بصبر وأناة وإبداع ، احتفاظا لليد البشرية بقديم سمعتها فى المهارة والإبداع (ص٨) . وفى الحى : ألذ طعمية ، وأشهى فول مدمس ، وأطعم كباب ، وأحسن نيفة ، وأمتع كوارع ، وأنفس لحمة رأس ، وفيه الشاى المعدوم النظير والقهوة النادرة المثال . نهاره دائم ، وحياته متصلة ليلا ونهارا ، ففيه (مقام ابن بنت رسول الله) وكفى به جارا ومجيرا (ص ١٤) وفى الأعياد وأشباهها يملأ الصبيان والبنات الطرق يتصايحون ويتضاحكون (ص ٢٣) ومقاهيه تمتلئ بمن يدمنون (الأفيون) يعيشون من ذلك فى سعادة وهمية تهرب النفس إليها من شقاء الواقع (ص ٥٩) وبالجملة فهو (التيه) عليك أن تحفظ مساربه عن ظهر قلب وإلا ضللت فى معارجها (ص ١٢٣) .

وقد اهتم القاص بمداخل الحى ومخارجه : الحسين — السكة الجديدة — شارع الأزهر — ترام رقم ١٩ — ميدان الملكة فريدة (العتبة الآن) .

رابعاً : ويتبع اهتمام القاص بالحى اهتمامه بالبيئة الاجتماعية ، فهو لا يفلت منها شيئا ، وتلك ميزة فى الأعمال القصصية ذوات الواقعات الاجتماعية ، تتيح

للمتذوق أن يطلع على كل شيء ، ولا يفلت منه — هو الآخر — شيء .

ونشير إلى أمثلة من هذه الاهتمامات :

— خروج الموظفين من دواوينهم في وقت واحد ، حيث يملئون الشوارع والطرقات أفواجا بشرية متدافعة .

— ركوب الترام وازدحامه بالركاب .

— استنامة الموظفين المحالين على المعاش إلى شيء غير العمل ، وإن أنفق بعض منهم وقته في العبادة كوالد أحمد عاكف .

— ضآلة المعاش الحكومي الذي كان يتعاطاه الموظف فـــلا يستطيع معه العيش الكريم .

— ضخامة أعداد المقاهي . وانصراف الناس إليها من مختلف المستويات ، لقتل الوقت ، أو لإنفاقه في تعاطي (النرجيلة) وشرب (القهوة والشاى) . . وغير ذلك .

— ظهور مجموعة من الناس من أغنياء الحرب .

— انتشار بعض الأدواء الاجتماعية مثل القمار وشرب الخمر وتدخين الحشيش .

— احتفال المسلمين بشهر الصوم وبالأعياد احتفالا ذا وجهين ، فمع الجو الروحاني الذي يحرصون عليه يحتفون بالمطاعم والمشارب ، ويتزيدون مما لذ منها وطاب .

— ميل أوساط الناس إلى الادخار ، إحساسا منهم بإلحاح مطالب الحياة التي يجب أن تواجه .

— ظهور بداية التأثير الجامعي في المجتمع ، وما يحمله هذا التأثير من المعارف الحديثة .

— وجود بقايا من الاشتغال بالسحر وتحضير الشياطين .

— استسلام معظم أبناء هذا الشعب وخضوعه للقدرية المطلقة قدرية جعلته لا يقاوم الظلام الحاكمين وهذه هي صورة الفلاح المصري في ذلك الزمان .

— صراع الأحزاب على السلطة ، وقيام الحزب الحاكم بالتنكيل بخصومه السياسيين .

— شغل المجد الأدبي كثيرا من شباب هذا البلد ، وأرقهم الوصول إليه وطلبه
— وجود طائفة من بنات الهوى ، ولم تكن (مصر) قد تخلصت منهن رسميا
— اشتغال اليهوديات بالدعارة ، لحساب جنود الاحتلال الإنجليزى .
— الزواج بأكثر من واحدة .
— النفور من الهجرة ومن مفارقة الأهل ممثلا فى خوف « أحمد عاكف » من السفر وسعى « رشدى » فى النقل من (أسيوط) .
— ظهور بذورا لأفكار الاشتراكية ، على لسان « أحمد راشد » المحامى .
— الحرص على (المظهرية) ، والخوف من إعلان الحقائق إذا كان إعلانها يودى بهذه المظهرية ، وقد ظهر ذلك فى أمثلة كثيرة ، من أبرزها خوف « رشدى » من الذهاب إلى المصح ، فلما كان لابد من ذهابه أخفيت الحقيقة ، وادعيت إصابته بمرض غير مرضه .
— ظهور طائفة من الموظفين المنسيين ، أى الذين جمدوا فى درجاتهم المالية الوظيفية فلم تزد رواتبهم بينما زادت أعباء الحياة و (تكاليفها) ، مما استوجب النظر فى إنصافهم وتصحيح أوضاعهم .

خامسا : حفلت القصة برسم عدة لوحات حية ، رسما اعتمد : الملاحظة الدقيقة والوصف المستوعب ، والتعليل التى يلم باطار كل لوحة وألوانها وخلفيتها وبطانتها ، مما أسهم فى حيوية القصة ، وأكسبها كثيرا من الأصالة الفنية . ومن هذه اللوحات :

— صورة حى « التيه » — حى خان الخليلى — بدروبه وطرقه ومنازله وعمائره وحوانيته وأسطح بيوته ومناظر الفضاء حوله (ص ١١ ومابعدها)
— تصوير الظروف التى دعت (أحمد عاكف) إلى قطع الدراسة ، وما تحمله من أعباء أسرته فى شبابه . (ص ١٦)

صورة الأب وهو مطرود من وظيفته ، يحاول أن يسترد كرامته المهيضة
— فلما يئس عد ماصنعه فخاراً له ، وأخذ يتهكم بالحكومة والحاكمين (ص ٢٥)

— صورة الناس وما يدهمهم ليالى الغارات . (ص ٣٣ وص ٧١)

— تصوير المسلمين وهم يستعدون لاستقبال (شهر رمضان) ، وتحليل طويل عن الصيام أول يوم وما يلقاه بعض الصائمين من إجهاد ، وما تشغل به ربة البيت نفسها من إعداد الطعام ذى الألوان الزاهية ، وما تحفل به المساجد من عبادة ، والحوانيت من نشاط تجارى ، والشوارع من مرح الصبيان والبنات . . . إلخ (ص ٨٣ وما بعدها)

— تصوير مشاعر الاضطهاد والقهر والعذاب الذى لزم « أحمد عاكف » ساعة عرف أن غريمه « أحمد راشد » يعطى فتاته دروسا خصوصية (ص ١٠٢)

— محاولة « أحمد عاكف » سبر شعور « نوال » نحوه وفهم ماترسمه عيناها من لغة وتساؤلاته الدائمة حول مايمكن أن يقوله هو لها لو انفرد بها . . ماذا يبثها ومن أين يبدأ وماذا يكون موقف الفتاة منه (ص ١٠٩ وما بعدها)

— رسم التحول الذى طرأ على كيان « أحمد عاكف » لحظة بادلته « نوال » التحية فى الفجر . . فاذا به صباح اليوم الثانى صفا فؤاده ، فلم تنهشه البغضاء ، واستراح من أطياف إخفاقه ، فلم يتوثب لجدال ، ولا تحفز لمعارضة أو مشاجرة « وغمرت مستنقع المرارة الآسن المستقر فى أعماقه موجة راقصة من الحبور » (ص ١١١)

— صورة « رشدى » وهو يخطط للظفر بقلب المرأة لاحياء ، لاخوف لاجزع ، نسيان الكرامة ، مقابلة إعراضها بالصبر ، وتعنيفها بالرضا وشتائمها بالمسرة ، والمطاردة ، والإلحاح ، واللباقة . . ولو اقتضى الأمر عاما وبعض العام (ص ١٢٥)

— صورة (المائدة الخضراء) — والرفاق يتحلقون حولها للمقامرة ، فاذا استقبلوا قادما عده الفائزون يمنا والخاسرون شؤما ، وكيف تتسرب عادة القمار إلى الناشئة ، حتى تستبد بهم ، وتحطم رغائبهم عنها على أمل ابتسام الحظ . (ص ١٢٨)

— صورة « رشدى » وهو يغادر مائدة القمار : جسده ساخن مبتل بالعرق وحلقه يابس ، فاصطدم برطوبة كثيفة يزفرها الخريف بغزارة فى الهزيع الأخير من الليل ، وما عتم أن سرت فى أطرافه قشعريرة باردة ولسعت البرودة صدره ، وزكم منخره وكانت ليلة السرار وقد احلولك غبشها وضاعف من غلظه انتشار سحاب دثر النجوم الساهرة ، فلاحت المنازل القديمة على جانبى الطريق كأشباح جالسة القرفصاء ذاهبة فى سبات عميق . (ص ١٣٣)

— رسم اللوحة النفسية العارمة التى استبدت بـ « أحمد عاكف » عقب اكتشافه وجود علاقة بين « نوال » وأخيه « رشدى » . وفى شريط طويل تمثل له : خداع الفتاة له ، رياؤها ، مكرها السيئ ، لماذا بادلته التحية إذن . أخوه برىء . أأعرضت عنه هو وهو الكهل الفانى الأصلع . أينافس أخاه أيستجديه السعادة ويستوهبه الحب . كبرؤياه تمنعه . لماذا يحول «رشدى» دائما بينه وبين سعادته أياكان نوعها ؟ . . . (ص ١٥٤ وما بعدها)

— اللوحة التى رسمها خيال « أحمد عاكف » بعين اليقظة الحالمة ، حين حلم — وأخوه بين يديه مريض هامد — أنه جالس فى فراشه، يرسل الطرف من نافذته إلى شرفة « نوال » ، فاذا « رشدى » يقتحم عليه ، ويقعد على كرسى بينه وبين النافذة مبتسما فشعر « أحمد » باستحياء ، وحول ناظريه عن الشرفة إلى وجه أخيه ، وأراد « رشدى » أن يسرى عنه بتظاهره أنه لم يفطن لشىء فلم يفلح ، ثم رآه « أحمد » ينتفخ رويدا رويدا حتى صار ككرة ضخمة فأنسته الدهشة ماكان فيه من استحياء ثم أخذه منه العجب كل مأخذ حتى لم يتمالك نفسه من الصراخ ، إذ رأى شقيقه — وهو كالكرة الضخمة — يرتفع ببطء طائرا ، كأنما يلتمس سبيلا إلى الفضاء من خلل النافذة ، ولكنها ضاقت عنه ، فحشر بين جانبيها ، وحجب عن عينى « أحمد » النور ، وزايلت هذا الدهشة ، وحل محلها الرعب ، ولكن « رشدى » جعل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج أثار أعصابه ، فتولاه الغضب ، وظن أخاه يسخر منه بخدعة ، فنهره ، ولكن الأخ لم

...بحركة الساخر ، ففزع « أحمد » إلى مكتبه ، وأتى بريشته ، وغرسها فى بطن أخيه ، فانقصفت الريشة ، واندفع من بطنه بخار ملأ الحجرة بالغبار ، فأخذ جسم الفتى يتقلص بسرعة ، حتى عاد إلى حجمه الطبيعى ، ثم سقط عند قدميه ، وجعل يتلوى كالسليم (أى الملدوغ) ، ويعض من الألم قوائم الكرسى ، ويصرخ صراخا موجعا ، ويسعل حتى تجحظ عيناه ، ويسيل من محجريهما الدم. وهلع « أحمد » وأطبق عليه رعب يضنى ويميت ، ثم . . ثم استيقظ عند ذاك . (ص ١٨٥ وما بعدها)

وليس من شك أن هذا الحلم ينفس عن « أحمد » ، عندما أراد أن يهرب من الحقيقة ودفعته كبرياؤه إلى ألا يطلع « رشدى » على شىء من علاقته بالفتاة ، ثم استيقظت أنانيته وهو يرى أخاه يحول بينه وبينها ، كأنه يريد أن يحطمه فسارع هو إلى تحطيمه بتلك الشكة التى شكه إياهـا ، فيخر الأخ صريعا ، ويخلو للبطل الجو . . ولكن هيهات .

— مشاعر « أحمد » حـين جلست « نوال » قبالته فى (قطار حلوان) ، فتجنب النظر إليها ، ووجد لتوه ذاك الشعور بالاضطهاد المؤلم اللاذ معا ، فى حين لم تغب عنه حقيقة أخرى ، وهى أنه مرتاح إلى وجودها . لماذا؟ هل يرغب فى أن يمتحن قدرته على النسيان والتأسى ، أو يريد أن يشبع رغبته القديمة فى أن يريها قوته على تجاهلها والترفع عنها ؟ (ص ٢٣٧)

— صورة الموت الكريه مجسما فى الكلب الميت الذى رآه — عقب عودته من الجنازة — على الطوار وقد انتفخ بطنه ، وتشنجت أطرافه ، فصار كالقربة ، وأكب عليه الذباب (ص ٢٧٤)

— منظر موظفى مكتب الصحة ، وهم يتلقون نبأ الوفاة بهدوء وبغير اكتراث. (ص ٢٧٢)

— منظر الرجال الذين يستدعون لتجهيز الميت ، وقـد سماهم مرتزقة الموت ، الذين لا يرون فى جثمان الميت العزيز إلا سلعة . (ص ٢٧٣)

سادساً : امتلأت القصة بعدة مقابلات ومفارقات ، أسهمت فى تذوق العمل القصصى ، وفى استبقاء القارئ متوترا ، يسعى إلى التفسيرات أو الحلول ، التى تفسر له هذه المقابلات أو تحل له ما أثارته هذه المفارقات فى المجال القصصى . ونذكر طائفة منها :

— يلتقى « أحمد عاكف » مع « أحمد راشد » فيتصارع العلم الجديد ، والفلسفة المحافظة مع الأفكار المنطلقة ، وشهادة البكالوريا مع الشهادة الجامعية .

— يلتقى « أحمد عاكف » « نوال » ، فيلتقى الرجل الكهل الذى تخبو رجوليته الأنثى الغريرة المتفتحة ، ويحاول الكهل الخابى أن يلعق جراح شبابه المولى ، ويبدو فى صورة مقبولة عن طريق العناية بمظهره وتجديد ملابسه وإخفاء صلعته ، بينما الأنثى تزداد تفتحا ونضجا ، ويغلبه الوقار والاضطراب فيؤثر السلامة ويكتفى بالتطلع ويقف موقفا سلبيا من داعى الغريزة الاجتماعية ، بينما هى ترقبه وتناديه وتطمعه . . .

— ينشد « أحمد عاكف » السعادة فى السعى إليها والعمل لها ، ويحذر أن يهجم عليها ويقطفها فى غير إبانها بينما ينشد « المعلم نونو » هذه السعادة عن طريق الاستهانة والسخرية ، و (اللامبالاة) ، و (ماعون أبو الدنيا) . ويحاول « أحمد عاكف » جاهدا أن تكون له زوجة واحدة ، بينما « المعلم نونو » يستمتع بأربع ، ويسكنهن شقة واحدة ، وينجب منهن أحد عشر ولداً ، ويغامر بعد ذلك بعشق « الست عليات » ، وزوجاته عن ذلك راضيات .

— « أحمد عاكف » — الرجل الوسيم ذو الأربعين عاما — يبحث عن زوجة ، وحينما يعثر عليها تفر منه ، بينما « سليمان عتة » — الرجل القرد ذو الخمسة والخمسين عاما — تسعى للزواج منه طمعا فى معاشه عروس جميلة مطموع فيها وفى مال أبيها .

— المفارقة المستمرة بين الشباب المولى والشباب الزاحف ، أو بين « أحمد عاكف » وشقيقه « رشدى » ، وما تبع ذلك من الإبانة عن رزانة الأول

ورعونة الثانى ، وجبن الأول وجسارة الثانى ، وانكماش الأول وانطلاق الثانى ، وسوداوية الأول وتفاؤلية الثانى . . .

— الناس فى معترك الحياة ينصرفون إلى أعمالهم وشئونهم متفرقين ، لا يبالى كل منهم الآخر ، ثم تراهم عند الغارة يفزعون ، فيتجمعون ، ويتقوقعون ، ويتدانون، ويرجون رحمة الله .

— انقسام المصريين بين الانتصار للألمان والانحياز للحلفاء .

— «سيد عارف» عاجز عن إثبات رجوليته فهو يبحث عن دواء يستعيد به شبابه ، وهذا «أحمد عاكف» واثق من رجوليته ويبحث عن مجال ينفقها فيه .

— «أحمد عاكف» ذو المبادىء الأخلاقية إلى حد ما يذهب إلى «الست عليات» معشوقة الأزواج ، ينشد لديها الشهوة ، وأخوه حليف المجانة يهرع إلى القرآن الكريم يلتمس فيه بلسم جراحه .

— «عباس شفة» قانع بمنصبه كزوج للست عليات ، يستمد منه وجاهته وعزته ، و «أحمد عاكف» مشمئز من مثل ذلك ، وينكره .

— هذا «أحمد عاكف» يشترى يوما ملابس جديدة لأخيه ، وفى اليوم التالى يشترى له أكفانه .

— هذا الطريق الذى شهد الحب صباحا بعد صباح ، هو الطريق نفسه الذى شهد جثة المحب المحبوب محمولة على الأعناق إلى المثوى الأخير .

— فى بداية القصة دعا «أحمد عاكف» ربه: اللهم اجعل هذا سكنا مباركا . . وما لبث أن صك مسمعيه صوت أجش متسخط يقول : الله يخرب بيتك ويحرق قلبك . . وقد كان : استجيبت دعوة أحدهما !

سابعا : كانت القصة رحلة زمانية — كما كانت رحلة مكانية — فى عام كامل ، نما فيها الحدث — كما قلنا من قبل — محبوكا ، حتى فرضت العقدة نفسها ، عندما اكتشف «أحمد عاكف» علاقة «نوال» بأخيه (ص١٥٢) ، فى منتصف القصة تقريبا وبعد ثلاثة أشهر من بدايتها الزمنية ، وبعدها بدأ الصراع الكبير ، وكان القاص قد أنفق كثيراً من قبل فى التعريف بأشخاص قصته ، وهذا أمر لا بد

منه ، حتى نكون على علم ومعرفة تامين بهؤلاء الأشخاص الذين نتعامل معهم ؛ فعلينا أن نرصد تصرفاتهم ، وندرك انعكاساتها فى نفوسهم وفى نفوس الآخرين.

نقول : وجدنا القاص يطوى الزمن والأحداث طيا ، مع أنه كان فى الزمن بقية كبيرة للتحليل ولاستعراض الأحداث ، ولكن القاص — على ما يبدو — استنام هو الآخر للراحة مثلما استنام أشخاصه ، حين أنهكتهم الرحلة الطويلة ، فتقاعدوا واحدا واحدا وراء واحد . أو أنه — أى القاص — لم يشأ أن يحبس أنفاس القارئ لوقت أطول ، وهذه — إن صحت — فيها لماحية وذكاء .

ثامناً : نعثر فى القصة هنا وهناك على كلمات ذوات دلالة ، تكشف عن معدن القاص فى التصوير البيانى . ومن ذلك :

— التعليق الذى أورده على زواج « سليمان عتة » والذى وسم قبلا بأنه شبيه بالقرد . والتعليق فى كلمة فيها تورية جميلة وهى (فرح ميمون) . (ص ١٠٦)

— إطلاق « المعلم زفتة » على الست عليات اسم (معشوقة الأزواج) ، لأن روادها جميعا من أرباب الأسر (ص ٧٥) ، ووصفها بعد ذلك بأنها تحوى فضيلتين لا تجتمعان ، فهى من ناحية كالكرة المنفوخة صلابة ، ومن ناحية أخرى تسوخ فيها الأصابع لينا (ص ٢٠١) وبأنها رمز لدنيا الشهوة الساخنة التى غرست قدما « أحمد » فى شاطئها وجملقت عيناه فى عبابها (ص ٢٠٤)

— وصف « أحمد عاكف » فى البذلة الجديدة . يقول : وكل مطمعه أن تراه « نوال » فى البذلة الجديدة التى فصلها ، إكراما لها . (ص ١٥٠)

— عندما اطلع « أحمد عاكف » على ما بين « رشدى » و « نوال » يصف هذه اللحظة (ص ١٥٠) فيقول : استولى عليه الغضب وتقيحت نفسه بالسخط والحنق وثار بركانه فى عنف ودوى .

— عندما طلبت « نوال » إلى « رشدى » أن يقابلها صباحا ، فوعدهـا ، ثم ذكر أخاه الذى صار (سجانه) . (ص ٢٢٣)

فهـذا اللفظ الأخير يجمع الموقف كله الذى يصور العلاقة بين الأخوين فى ذلك الوقت .

— وأخيرا هـذا الشعار : (ملعون أبو الدنيا) ، الذى نسمعه أو نقرؤه فى القصة أكثر من مرة ، وكأنه لازمة كتب على البطل أن يسمعها أو يتذكرها كلما دهمه أمر ، وتجمعت من حوله الأزمات تنوشه وتنهشه .

تاسعاً : وقد قصّر قلم القاص فى عدة مواضع . نذكر منها :

١ — أتاح القاص لبطل قصته « أحمد عاكف » بعد طول عـــذاب وحرمان ، أن يرى بعينى رأسه فتاة تحييه فى الفجر ، وحنا رأسه ليرد على تحيتها ، وتراجعت الفتاة مسرعة ، حياء ، وأغلقت باب الشرفة وهو ينظر ، ثم أطفأت النور ، ولبث الكهل بموقفه مدة من الزمن لا يدريها ، ولا يدرى نفسه ، ثم أغلق النافذة ، وجثا على ركبتيه واضعا راحتيه على صدره ، وهمس بصوت منخفض : اللهم حمدا وشكرا . (ص ١١٠)

هذه العبارة الأخيرة (وجثا على ركبتيه . . . الخ) عبارة تسربت إليه من الأسلوب الإنشائى المحفوظ ، فوق أنها لا تصور واقع أى مسلم وهو ينهض لحمد الله وشكره .

وهذه ملاحظة لها فى القصة أشباه ونظائر ليست بقليلة .

٢ — حينما اطلع « أحمد عاكف » على علاقة « نوال » بأخيه شعر بصفعة ، وكفر قلبه بالهوى ، وظن فيها السوء وخبث الطوية ، وفكر فى استجداء السعادة من أخيه ، ومنعته كبرياؤه ، واسعت الغيرة قلبه بمثل شوكة العقرب ، وأن كبـده وتوجع ، وسخط على أخيه — ولم يكن كرهه — لأنه يحول بينه وبين السعادة دائما (ص ١٥٤) . . وهكذا . . حتى نهاية (ص ١٦٥) تفاجأ بقوله : خمدت ثورته بسرعة عجيبة تدعو للدهشة حقا ، فولت أحاسيس الغضب والسخط والعجرفة ، مخلفـة وراءها حزنا عميقا لا يتزحزح ، ويأسا

خائفا ، لم يتحسر عليها ولم يأسف ، ولكنه شعر بهوان وخجل . . .

والذى يدعو للدهشة حقاً هو إخماد القاص هذه الثورة فى سرعة عجيبة وكانت له مدداً ووقوداً، يستمد منها عمق مأساته ، وضراما يشعل بها العنف الذى كنا نتوقعه بعد حدوث المفاجأة ، ونقصد مفاجأة « أحمد عاكف » بقيام علاقة بين فتاته وأخيه.

٣ - مافتىء القاص يمهد لتعاطى (الحشيش ، والأفيون ، ومعشوقة الأزواج) ، ويذكر السعادة الوهمية التى تسيطر على من يتعاطون أولئك ، حتى أوقع « أحمد عاكف » فى أزمة ، وجره إلى « الست عليات » ومعشوقة الأزواج ، وعاطاه (الجوزة ، والحشيشة) بآدابهما مرة واحدة ، ثم صرفه عن تكرار ذلك صرفا ، لايتفق — فى تقديرنا الفنى — مع التمهيد المستمر السابق .

صحيح أن « أحمد عاكف » جعل يقاوم « المعلم نونو » وهو يدعوه إلى تكرار التجربة ، إلا أننا لا نرى — فنيا فقط — أن رهبانية البطل تتواءم مع الحالة النفسية الأليمة التى تردى فيها ، ومن قبل أوقعه فى الخطيئة مع البغى (ص ٤٠) وها هو ذا يوقعه فى خطيئة أخرى مشابهة، فهو إذن قابل للانحراف بسلوكه . اللهم إلا إذا كان القاص يريد أن يبدد الصورة المثالية للبطل ، ولعله نسى أنه بددها بالخطيئة الأولى .

٤ — وفى القصة هنات لغوية ، لا بأس من إيرادها .

— فى ص ١٦٠ وردت هذه العبارة (وما عدا هؤلاء لحشيش مغشوش) مما يشعر بأن (ما) فى (ما عدا) موصولة ، وليست كذلك .

— فى ص ١٨٧ جاء (آسف) اسم فاعل من (أسف) والوارد : أسيف . ولعلنا نستعمل اسم الفاعل للدلالة على التجدد .

- فى ص٢١٩ جاءت هذه الجملة (كان يطلع أخاه على خطا كفاحه أول أول) وهذه عبارة ملحونة وصوابها (أولا فأولا) أو (أول فأول) .

وجاءت هذه الجملة (توثب رشدى بحماس) وإنما هى « حماسة» .

— فى ص ١٤ وصف شاى الحى بالشاى المنعدم النظير . وما هو كذلك وإنما هو المعدوم النظير لأن فعل المطاوعة (انفعل) شرطه أن يكون علاجيا كانفتح وانسكب وانهزم ، وليس العدم علاجيا .

— فى ص١٨٦ و ص٢٧٤ استعمل (البطن) مؤنثا (انتفخت بطنه وأتى بريشة غرسها فى بطنه فانقصفت فيها) . والبطن مذكر ، وإن كنا نستريح إلى تأنيثها بما حملت .

ولكن هذه الهنات وتلك الملاحظات لا تمنع القول بأن « نجيب محفوظ » حقق فى قصته ـ بنجاح ـ الهدف الذى رسمه لنفسه ، وهو تصوير الواقع الاجتماعى لأسرة مصرية متوسطة الحال ، فى خلال فترة عصيبة من تاريخ الاحتلال الإنجليزى لمصر ، فى حى له فى نفسه ذكريات عميقة ، هو حى (خان الخليلى) ، ذى الشهرة الواسعة .

أقصوصة

مارش الغـــروب

ليوسف أدريس

نص الأقصوصة(١) :

كانت دقات الصاجات تخرج صاخبة زاعقة . وعلى دفعات كهدير الديك الرومى ، وكنت تستطيع أن تسمعها من بعيد حتى إذا ما وصلت إلى كوبرى شبرا البلد عثرت على مصدرها ، على بائع العرقسوس .

كان رجلا مسنا كمعظم بائعى العرقسوس، ويرتدى زيهم التقليدى .. فوطة حمراء قديمة نظيفة لفها حول وسطه ، وفانلة بمبة بأكمام . ولا شىء غير هذا يستر الجسد خلا السروال الطويل الذى يترك الساقين عاريتين .

وكان للبائع ذقن طويلة ، ولكنه لم يكن شيخا ، وكان واضحا أنه يطلق لحيته كنوع من عياقة الكبار ، أو لإحاطة نفسه برهبة مصطنعة ، أو على أقل تقدير ليوفر ثمن حلاقتها كل يوم .

كان واقفا فى وسط الكوبرى تماما ، وهو وإبريقه يكادان يسدان الطريق ، فالإبريق كان ضخما قديما ، وكأنه هو الآخر عجوز مقعد كتب على البائع أن يحمله فوق صدره مدى الحياة ، وكانت له بوز رفيعة ممتدة وملتوية عند آخرها وكأنها يد العجوز التى عوجها الشلل حين تمتد لتستجدى .

وكانت يدا الرجل مدلاتين خلفه ، ويدها اليمنى لا تكف عن دق الصاجات

---

(١) عن مجلة (نادى القصة) — عدد أبريل ١٩٦٨

ويخرج صوتها له ضجة وصراخ وكان يدق على دفعات ، كل دفعة دقتين متتاليتين . ثم يصمت برهة ، ويعود إلى الدق ويقول : يامنعش .

وكان ينطق (منعش) بلهجة لانعنشة فيها ولا حماس ، فالدنيا كانت شتاء والشمس غابت من هنيهة . والكون يعبق بذلك الجو المريض الذى يتبع مغرب الشمس ويسبق حلول الظلام ، وكان الناس يمضون فوق الكوبرى صامتين مسرعين ، فى إسراعهم كآبة يوم يموت ، وبرودة شتاء .

كان الناس يمضون ولا أحد يلتفت إلى البائع أو تسترعيه دقاته ، فالدنيا شتاء . ومن يشرب عرقسوسا فى الشتاء ؟ . . من يفكر حتى فى فتح فمه أو التلكؤ لأخذ شفطة ؟ ! . .

ورغم هذا استمرت الصاجات ، تعمل وتهدر بزعيقها المتوالى وكلما حدق البائع فى الكون ورأى الناس يختفون من حوله ويتسربون وكأنما تبتلعهم مخابئ سرية ، وكلما رأى الجرح المدمم الذى أحدثته الشمس الغائبة فى السماء حين اخترقتها إلى عالم الظلام ، كلما رأى هذا قصرت المسافة بين الدقات ، وأصبح صوتها أعلى وأكثر حدة وانطلقت حنجرته تعضد الدقات وتقول :

— يامنعش .

تقولها حنجرته متقلصة ، مثنية على نفسها ، وكأنما انحنت تستخلص (منعش) وهى عاصية فى قاع حنجرته لاتريد أن تخرج ، فالإبريق كان لايزال راقدا فوق صدره كالمصيبة الثقيلة ، ولا يزال ممتلئا ، وكل ماباعه منذ الصباح كان لم يتعد بضعة قراريط لا توقد مصباحا ولا تغمس لقمة .

والدقائق تمضى مسرعة ، والوقت يتسرب تسرب الناس ، كأنما أصابه البرد هو الآخر .

وتدق الصاجات ، عالية صاخبة هستيرية تريد أن تتحدى وتستوقف الأسماع ، والظلام يتكاثر ، وتصبح له دنيا كبيرة ، وبرد السماء يطبق على الأرض ، والناس يصفرون . . ويصفرون ، وكل شى تصبغه رمادية زرقاء ويبرد ، ويصبح لاحياة فيه ، وتزأر الحنجرة :

يامنعش . —

وخرج (منعش) عادة تكمل صخب الدقات ، وبين كل آن وآن يقول :

يا كريم سترك .

ويمد الكاف وكأنه يصنع منها حبلا رفيعا ، ويمده فوق الكوبري ليه فوق الناس ويتبعها (سترك) مقتضبة خارجة من الصدر وكأنما يسترضى الناس بعد هديره ويصالحهم بها .

والناس رائحة غادية ، ميتانة ، سقعانة ، ناشفة ، وجوههم شاحبة فيها غضون وعيونهم ذابلة فيها شتاء ، ولا يريد أحد — رغم وجوده فى وسط الكوبرى — أن يلقى عليه نظرة .

وأطلق الرجل (يامنعش) وأتبعها بـ (يا كريم سترك) أطلقهما عاليتين صافيتين مدويتين كاستغاثات أخيرة لسفينة تغرق .

وأيضا لم يلتفت أحد .

والوقت يمضى ، والمارة يقلون ، والسماء تزداد إطباقا على الأرض ، وعالم الظلام يكبر ويكبر ، والحرج الذى فى السماء يلتئم وتذهب حمرته وشفقه ، والناس يتحولون من كائنات إلى أشباح .

وبدأت دقات الصاجات تنخفض ولم يعد الرجل يقول :

— يامنعش .

كان فقط يردد :

— يا كريم سترك .

وكان يقول (يا كريم) متضرعا ، يقولها لكل شيء حوله . للأرض والسماء وعربات النقل والكارو ، وحتى لصاحب الفرزة الجالس هو الآخر يرتعش ويستعد للرحيل .

وكان ما فى صوته من ضراعة ينتقل إلى نحاس الصاجات .. فيخرج الدقات متتابعة نعم .. ولكن على دفعات ، ولكن فيها بحة ، وكأنه يريد أن يرجو الناس فقط أن ينظروا إليه . فقط أن ينظرون إليه ولا يشترون ، لماذا

يزورون عنه ويشيحون بوجوههم ويتهربون وكأنهم يفرون من واجب ثقيل ماذا عليهم لو فقط يلتفتون ؟ !

ولم تفلح الدقات . ولا أفلح النداء فى جلب نظرة .

وهنا كست وجه العجوز تكشيرة طيبة فيها يأس ، وتهدل حاجباه فوق عينيه فى عتاب صامت . وكانت يداه لا تزالان مدليتين خلفه ، ولكن الدقات همدت حدتها ، وتباعدت وأصبحت كدقات قلب المشرف على الموت ، تسكت طويلا ثم تبرق فجأة وكأنها تقاوم الفناء ، وبين الحين والحين يلقى الرجل نظرة على القراريط التى باعها ، وآلاف القراريط التى لم يبعها ثم يتمتم من بين شفتين ترتجفان بالبرد :

— يا كريم سترك .

وظل الرجل واقفا هكذا ، وكأنما ينتظر شيئاً ما ، معجزة تحدث وتفرغ الابريق وتملأ جيبه ، ثم خف القدم ، وخطا الكوبرى عله يرزق ، ولم يرزق ووقف على جانب يحدق فى الأرض والسماء والأضواء البعيدة والقريبة ، ولا شىء يحدث ، ولا معجزة تهبط .

وهبط عليه يأس كامل ، فارتفع حاجباه المتهدلان ، ومضت التكشيرة إلى غير رجعة ، وانبسطت ملامحه ، وبدأت الدقات المتباعدة تتقارب وتتآلف ، ولكنها اتخذت طابعا غريبا ، فلم يكن لها ضجة الهدير المتوالى الذى يشبه صراخ الوز المذعور ، تآلفت الدقات وصنعت نغمة أخرى — نغمة خافتة راقصة حزينة .

ظل الرجل يدق بيديه دون وعى ، وتخرج النغمة دون وعى أيضا ، تخرج هامسة تنتشر بالظلام ، ولا أحد يسمعها ، حتى فطن الرجل إلى ماتحدثه أصابعه فأنصت برهة ، وابتسم ، ورفع حاجبيه كأنما أعجبته النغمة وجاءته على الوجيع ، فأوغل فيها ، ومضى يضبطها ويحسنها وهو الخبير بدق الصاجات حتى استحالت إلى همسات فيها بحة تخلع القلب وترهف الأنفاس ، وأطربته النغمة إلى الدرجة التى راح يهز رأسه هزات خفيفة وقورة على وقعها ، ثم ما لبث للاهتزاز أن وصل إلى شعيرات ذقنه .. فأخذت تماود وتتراقص .

وقف طويلا ، يرمق الناس والدنيا بلا مبالاة تامة ، ويده اليمنى تهمس بالنحاس إلى النحاس ، والطرب قد وصل إلى الإبريق ونوره . فأخـــذ يرتعش هو الآخر ويتأبى ، ولا أحد يسمع سواه ، وهو منتعش لأن أحداً لا يسمع سواه ، ولا يلتفت إليه ، والنغم يخرج حنونا دامعا حلوا فى سكون المساء .

ظـل واقفا إلى أن أحاله الظلام المتكاثر إلى شبح من الأشباح ، ثم بدأ الرجل يتحرك مروحا فى اتجاه (شبرا البلد) .

تحرك بطيئا ، يائساً ، مثنياً إلى الوراء ، ويداه خلفه ، والصاجات تدق ، وهو يتحرك على وقع نغمتها الهامسه ، كل خطوة تهمسة ، همسة موجوعه تكابى ، وكل خطوة دقه دقه ناعمه فيها شجن .

ويذوب شبحه فى الليل حتى يختفى تماما . ولا تعود الأذن تسمع سوى همس النحاس إلى النحاس ، وهو ينخفض ويشف وينخفض .. والدنيا كبيرة كبيرة .. والظلام كثير كثير

ملاحظات تقريبة :

١ — قلنا : إن الأقصوصة عمل روائى يكتفى بالتتبع السريع الخاطف لموقف أو إحساس أو انفعال . وأقصوصة (مارش الغـروب) عرض سريع خاطف لموقف بطلها الوحيد بائع العرقسوس ، فى لحظة الغروب ، فى يوم من أيام الشتاء البارد ، فى مكان يعتبر معبراً للغادين والرائحين .

٢ — البداية مرتبطة بالنهاية فدقات الصاجات كانت تخرج أولا صاخبة زاعقة ، وعلى دفعات كهدير الديك الرومى ، وكنت تستطيع أن تسمعها من بعيد ، وانتهت إلى همس ينخفض ويشف .

البداية رمز للنشاط الذى أخذ به البائع نفسه ، والنهاية رمز للذلة وخيبة الأمل اللتين منى بهما ، وقد أمضى وقته لم يبع إلا عدة قراريط من إبريقه ، لا يوقد ثمنها له مصباحا ولا يؤدم لقمه .

٣ — كان القاص من البداية متعاطفا مع بطله ، فقد نهد إليه يصفه ، ويقدمه إلينا ، ويمثله لنا بقية من حيواتنا التى ألفناها ونحن صغار قبل أن تشيع (المياه الغازية) وما إليها من ألوان الشراب .. فلما انكسر جفن البائع وتهدل حاجباه فوق عينيه فى عتاب صامت لم يتركه القاص يتشنج وحده ، وإنما شاركه نظراته ، وارتعاشاته ، ونغماته الخافتات الراقصات الحزينات .

وليس من شك فى أن مثل هذا التعاطف ينتقل إلى القارئ فيثيره ، ويمس حناياه .

٤ — كان وصف القاص لبائع العرقسوس وصفاً متكاملا . ولعله كان الأولى فى وصف (بور) الإبريق الممتد الملتوى أن يشبهه بيد هذا البائع نفسه وهى تدق الصاجات ، بدلا من تشبيهه بيد عجوز شلاء تستجدى .

٥ — ولقد خلط القاص الفصحى بالعامية ، خلطاً هو قدير على أن يعفى قلمه منه ، ولا سيما أنه يدير أقصوصته بلغته هو ، ولم يكن فيها مجال للحوار أو التوثيق ، حتى نلتمس له عذراً فى دعوى المحافظة على النص كما نطق به .

نقـــد المسرحية*

نظرة تاريخية :

ارتبط التمثيل فى بلاد الإغريق بالأعياد الدينية ، وكان فى أول أمره مقصورا على الرقص والغناء ، ثم أضيف عليها ممثل واحد ، ثم ثان ، فثالث . .

ويعتبر « أسخيلوس » (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) هو الذى أرسى الأسس الثابتة المسرحية اليونانية ، ومن بعده « سوفوكليس » (٤٩٥ — ٤٠٦ ق م) الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص ، والذى كان أكثر نضجا من سابقه .

وجاء « يوربيدز » (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م ، فأنزل المأساة إلى حيث تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية ، ثم « أرسطو » (٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م) الذى عالج فى كتابه « الشعر » (المأساة) و (والملحمة) ولم يتحدث بشىء ذى بال عن (الملهاة) ، التى كانت — على ما يبدو — أبطأ نموا وأدنى مرتبة فى أذهان الأثينيين من (المأساة) . وكانت طريقته فى النقد تحليلية ، يتناول المسرحية فيحلل أجزاءها ، ثم يعطى آخر الأمر رأيه فى سماتها المميزة الرئيسية .

ومضت بعد « أرسطو » فترة طويلة خالية من النقد المسرحى . . فلما كانت العصور الوسطى الأوربية اهتمت الكنيسة بتنمية الاتجاه الأخلاقى فى المسرحيات الدينية ، وجاء عصر النهضة فقامت حركة متميزة للنقد المسرحى ، وراجع الناس مسرحيات القدامى وأقبلوا عليها إقبالا شديدا ثم حدثت خطوة جديدة بكتابة وتمثيل ملاه ومآس باللغة الدارجة . .

---

* اعتمدنا فى عرض كثير من المصطلحات المسرحية على كتاب :
The Theory of Drama. By Allardyce Nicoll.
فى ترجمته العربية لدريني خشبة بعنوان (علم المسرحية) ، ونشرته مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز سنة ١٩٥٨ م ويعتبر هذا الكتاب أهم مؤلفات صاحبه (ألاردس نيكول) الذى شغل كرامى المسرحية فترة طويلة فى جامعة ييل — شيكاغو .

ومنذ القرن الثامن عشر بدأت تظهر أساليب جديدة فى عالم المسرحية وفى نقدها ، وحدد هذه الأساليب عدة عوامل ، بدأت بظهور مسرح « شكسبير » الذى لم يخضع خضوعا مطلقاً لقواعد المسرح الكلاسيكى . وتلا ذلك ظهور عدة كتابات عاطفية فى المسرح ابتعدت عن تقاليد المسرح القديم ، وحاولت أسلوبا جديداً ، ثم ظهرت طلائع المسرح الرومانسى ، وقوبلت بحماسة ، لم تلبث أن فترت فى أخريات القرن التاسع عشر ، بتقدم الدراسات النفسية ، التى ساعدت المؤلف المسرحى على التعمق فى تصوير شخصياته ، وفى تلوين جو مسرحياته وساعدت الناقد المسرحى على البحث عن مصادر الانفعال ، وتفسير الميل إلى الاستجابة الانفعالية ، ومكنته من علاج المشكلات القديمة فى ضوء جديد ، ودراسة ظروف دور التمثيل ، وعلاقة الجمهور بها .

معنى المسرحية :

قيل : إن أوفق تعريف للمسرحية (Drama) هو ما ورد على لسان « شيشرون » : (إن المسرحية نسخة من الحياة) ، وهذا يعنى أن يهدف كاتبها إلى إعطائنا — من فوق منصة المسرح — صورة لمشهد يكون قد حدث بالفعل ، أو صورة لمشهد يتخيله مشابه لما يقع فى الحياة .

وقيل : إن تسجيل الحياة كواقع لا يكفى ، فلا بد أن يمارس الكاتب قدرته على الاختيار والانتخاب منها ، ولا بد أن تكون لديه طاقة إخبارية ، يستطيع بوساطتها الإيحاء بالمعانى فى مشاهده وفيما ينطق به شخصياته . وهذه الطاقة تعتبر احتياجات المسرح من المناظر ، والألوان ، والخلفيات ، والأدوات المعينة (الاكسسوار — Accessories) ، والموسيقى .

وفى العصر الحديث وضع « هنرى آرثر جونس » تحليلا لنظرية قيام المسرح على الإرادة التى تكافح فى سبيل الوصول إلى هدف معين وهى مدركة الوسائل التى تستعملها فى سبيل الوصول إليه ، ويقوم هذا التحليل على أساس أن المسرحية تنشأ حينما ينشب صراع بين : شخص — أو أشخاص وهو (أو هم) على وعى بهذا الصراع أو على غير وعى به ، وبين شخص معاد

أو ظروف معاكسة أو حظ مناوئ . ويكون هذا الصراع أشد عنفاإذا كان الممثلون لا يعرفون المشكلة التي تثيرهم بينما يعلمها الجمهور . ولا نزال بسبيل المسرحية حتى يقف الممثلون على سر مشكلتهم، من خلال صراعهم القوى المضادة

ويرى « سارسيه » أن الفن المسرحي يتميز بوجود جمهور من النظارة ، لابد من إثارته . وهنا يجب أن نفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور ، ويجب أن نتمثل لأنفسنا هذين العاملين — الممثلين والجمهور — ونحن نتذوق المسرحية . وهذان العاملان يثيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسمانية والذهنية لكل من الممثلين والجمهور ، ومن أجل هذا قيست المسرحية زمانيا بساعتين إلى ثلاث ساعات وطوليا بما لا يزيد على خمسة فصول ، ومن ناحية أخرى اتجه التفكير إلى اقتصاديات المسرح .

الوحدات الثلاث :

عاش قانون (الوحدات الثلاث) زمنا ، وما يزال له إلى اليوم دعاة ، والوحدات الثلاث هي : وحدة الحدث ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان .

وحدة الحدث (أو الموضوع) :

وقد عنوا بوحدة الحدث أن تكون العقدة التي تدور حولها أحداث المسرحية واحدة ، بمعنى أن يكون موقف الأبطال والممثلين تجاه العقدة موقفا متوحداً غير متفكك ولا متمرد . وقد أوحى بهذا إلى المسرح القديم ما عرف باسم (نظرية فصل الأنواع) التي تفصل فصلا تاماً بين (المأساة) و (الملهاة) فلا يجوز أن يجمع بينهما في إطار واحد ، وهي نظرية ثار الرومانسيون عليها ، بدعوى أن الحياة التي اعتبر المسرح محاكيها ليست جداً خالصاً ولا هزلا خالصاً ، بل إنه كثيراً ما تجمع الحياة مشاهد الجد إلى مشاهد الهزل ، فإذا جمعتهما المسرحية لم تكن خارجة على منطق الحياة الواقعة ، فضلا عن أن هذا الجمع يظهر ما في الحياة من مفارقات ، وهذا مما يكسب المسرحية وضوحا وقوة .

وحدة الزمان :

وتعنى وحدة الزمان أن الوقت الذى يستغرقه التمثيل يجب أن يتناسب طول الزمن الذى استغرقته الأحداث الممثلة فى عالم الواقع . وقد نشأ القول بضرورة مراعاة هذه الوحدة من القول(١) بضرورة جعل المسرحية شيئا قابلا للتصديق ، حين يرى أنه من المستحيل أن يصدق أحد أن عمل عدة أشهر أو عدة سنوات يجوز أداؤه فى ثلاث ساعات ، أو أن يجلس المشاهد ويتصور أن السفراء بين دولتين قد ذهبوا وعادوا ، أو أن الجيوش حشدت والمدن حوصرت ، أو أن الذى كان منذ قليل تزف عروسه إليه يبكى ابنه الشاب منها .

سوى أن الكتاب المسرحيين — على مر الزمن — لجئوا إلى الحيل ، للإيهام بتحرك الحوادث فوق منصة المسرح فى سرعة ، على غرار ما فعل « شكسبير » فى كثير من مسرحياته .

وحدة المكان :

ووحدة المكان تعنى استمرار المشاهد من خلال المسرحية فى المكان نفسه الذى ابتدأت فيه هذه المشاهد (وقد تقبل الأمكنة المتقاربة) ، فمن غير المقبول أن تتعدد الأمكنة وأن تتباعد ، لأن هذا أو ذاك يعنى تباعد المسافات الذى يعنى بدوره تباعد الزمن .

فالقول بوحدة المكان نتيجة اقتضاها القول بوحدة الزمان .

وقد تمرد كثير على هذه الوحدة ، ونظروا إلى «شكسبير» فى بعض أعماله المسرحية ، ففى (عطيل) انتقلت المناظر من (البندقية) إلى (قبرص) ، وفى (مكبث) توزعت المشاهد ما بين (اسكتلندا) و (إنجلترا) ، وفى (أنطونى وكليوبترة) انتقلت المناظر من (الإسكندرية) إلى(روما) إلى(الاسكندرية) إلخ .

---

(١) د . جونسون — عن كتاب (مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق) ص ٢٨٨

على أن مسرحياته التى أجراها فى مكان واحد مثل (هملت) التى أجرى معظم حوادثها فى جنبات القصر — كانت أعمق أثراً فى نفوس نظارتها .

وحدة الطابع (الأثر) .

اتجه النقد الحديث إلى قياس العمل المسرحى بالطابع أو الأثر الذى تتركه المسرحية « ككل » فى جمهور النظارة ، وهذا يعنى النظر إلى فكرتها ، التى يتوحد عندها الموضوع ، وتلتقى عندها الشخصيات ، وتجتمع عندها العملية البنائية وليس يعنى هذا توحيد الانفعالات أو تشاكلها ، وإنما يعنى أن تسهم الانفعالات — أيا كانت — فى إيضاح الفكرة الواحدة ، وفى تكوين الطابع العام

عناصر نقد المسرحية

يرصد الناقد فى العمل المسرحى عدة عناصر ، وهى

١ — أن المسرحيه قد أنشئت لتمثل — لا لتقرأ فحسب — وهذا يقتضى استحضار المسرح بجوهره وشكله وتفصيلاته عند النقد (كما استحضره المؤلف عند التأليف) ، فالمؤلف يجب أن يكون واعيا أن محاولته الفنية هذه ستجسد على منصة التمثيل ، وأنها ستوضع إلى جوارها أصوات ، وأصداء ، وأضواء ، وألوان ، وموسيقى .. وغيرها .

٢ — أن الكاتب المسرحى هو الذى يضع نفسه فى موضعين معا . موضع عدد من الشخصيات الحية ، وموضع فرقة من الممثلين لكل من أفرادها دوره المعين فى المسرحية التى يكتبها ، على أن يراعى إيجاد الانسجام التام بينهم بوصفهم مجموعة متكاملة لا ذوات منفصلة

ثم تكون له — فى الوقت نفسه — القدرة على كبح جماح شخصيته هو من أن تفرض نفسها على أعمال هى من اختصاص أشخاصه

٣ — الحوار الجيد لا يعنى أن يكون ذا صبغة بيانية ، وإنما يعنى الحوار

الجيد أن يتبع الشخصية ، وأن يناسب النطق به من فوق منصة المسرح ، عما يقتضيه الأداء المسرحي ، في دقه ، وفي وضوح ، بحيث يكشف عن الأوضاع الاجتماعية لكل منهم ، وعن مستواه الفكري ، والذهني

٤ — يجب أن يكون المؤلف قادراً على إيجاد شخصية متميزة لمسرحيته ، ويستدعي هذا ترتيب الأحداث التي تشكل الموضوع، وتحديد معالم الشخصيات الممثلة ، ومواقفها التمثيلية بالحوار والحركة ، واستقطابها نحو الهدف .

٥ — تحديد الموضوع ، واجتناب الموضوعات الهامشية ، التي قد يجر الانسياق نحوها إلى الفشل ، وإلى إهمال الموضوع الأصلي .

٦ — الاهتمام — في الفصل الأول بخاصة — بإعطاء المعلومات الضرورية التي تساعد على استكشاف الموضوع ، وعلى معرفة معظم — أو جميع — شخصيات المسرحية ، ولامانع من الحديث عن بعضهم، أو توجيه الشخصيات التي ظهرت إلى البحث عنهم . وكذا الأمر بالنسبة إلى التعريف بزمان المسرحية ومكانها ،وإن كانت المسارح الحديثة تساعد في هذا بالإضاءة والألوان المساعدة

٧ — القدرة على خلق الأزمات أي إيجاد الصراع ، والصراع هو المظهر المعنوي للمسرحية . وكلما أمكن أن ينقلنا إلى الحياة ، ويمثل لنا الخير والشر استأثر باهتمامنا .

٨ — القدرة على إشاعة التشويق أي مضاعفة الرغبة في معرفة ما يلي من أحداث . وكلما قدر المؤلف على أن يجعل المتدوقين جاهلين النتائج النهائية جذبهم إلى متابعته وجعلهم يحدسون وكم يكون جميلا أن تأتي النتائج بعيدة عن حدسهم .

أسلوب المسرحية .

تعتمد المسرحية أساسا على الحوار ، ومجال السرد فيها أضيق من أن نهتم به والحوار في المسرحية هو الحوار المضغوط، فعلى المؤلف أن يقتصد في استعمال الكلام ولا يسرف في استخدامه ، وهذا يتطلب منه طول التروي ، واستحضار الذوق ، والمهارة الفنية .

وإذا اختار المؤلف شخصيات ذوات لهجات اصطلاحية معينة فالأمانة توجب رعاية هذه الاصطلاحات .

وإذا كان ينقل عن الحياة العادية فليذكر أنه يبدو شاذا – وربما خاطئا – أن يسمع الجمهور عبارة لا تجرى بها ألسنة الناس فى هذه الحياة، فاللغة هى العلامة المميزة للفرد وللطبقة فى آن . لكن ليس ضروريا أن تطابق لغة المسرح لغة الواقع ، فإنما واجب المؤلف أن ينتخب من لغة الواقع ويرتفع بها، ولا يجوز(١) أن نحاسب المؤلف على أن ما تقوله شخصياته هو ما تقوله فعلا فى الحياة ، إذ يكفى أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف والملابسات الخاصة التى يضعها فيها المؤلف ، فالمهم أن تترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية وهذه الحقيقة الانسانية لا تعتمد فقط على واقعية اللغة ، ولا تعنى الواقعية اللفظية ، وإنما تعنى الواقعيات النفسية والعقلية والعاطفية ، فاصطناع اللغة يجب ألا يسلبها هذه الحقيقة ، ويتبع ذلك الحفاظ على طرائق تفكيرها ، فلا يجوز – مثلا – أن يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة أو ينطق بالصور الشعرية العالية أو أن يتشدق بألفاظ قاموسية .

وقد قلنا فى القصة(٢) : إن فى الفصحى الميسرة السهلة متسعا للمؤلفين الذين يريدون أن يحتفظوا بلغتهم الأصلية وأن يرقوا بلهجات مجتمعاتهم إلى حيث تلتقى الأمة العربية على لغة سواء . وهو قول نقوله أيضا هنا ، ولسنا مع الذين ينادون بكتابة المسرحية بالفصحى إن قدمت للقراءة وبالعامية إن قدمت للمسرح(٣) ، ولسنا مع الذين يرون إلزام المتعلمين فى المسرحية باللغة المعربة والأميين باللغة الدارجة(٤) ، ولسنا مع الذين يجعلون الفصحى صالحة فى (المأساة) وأقل صلاحا فى (الملهاة)(٥) ، ولسنا مع الذين يفرضون الفصحى

---

(١) محمد مندور : فى الأدب والنقد – ص١٠٥ وما بعدها – ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر – ١٩٤٩ .

(٢) انظر ص ١٥٩ من هذا الكتاب .

(٣) توفيق الحكيم – مجلة الثقافة – العدد ٧٣٢ سنة ١٩٥٣ ومحمود تيمور: فن القصص – ص ٧٤ سنة ١٩٤٥ .

(٤) ميخائيل نعيمة : مقدمة مسرحية « الآباء والبنون » – ١٩١٨ .

(٥) محمد مندور : فى الادب والنقد – ص ١٠٥ .

على المسرحيات التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان كالروايات المترجمة ، أو تمثل أشخاصا أجانب فى الزمان كالروايات التاريخية والأسطورية ، فإذا مثلت المسرحيات ما تتفق مع المشاهد فى الزمان والمكان فلا بد من أن يتكلم الأشخاص بلغتهم الواقعية التى يفرضها عليهم هذان العاملان (الزمان والمكان)(١).

إن كلا من هذه الاتجاهات لا يعطينا فنا أصيلا ، وإن أعطانا فنا فإنه يكون فنا موقوتا ، لا يلبث أن يحال على المتحف ، عندما تتغير الحقائق الواقعة فى حيوات الأجيال . ونحن لا نرضى أن يفرض علينا أن نتذوق فنا (مسلوقا) أو محضرا تحضير (السندوتش) ، يسد حاجة ، وتمرره حلوقنا بسبب هذه الحاجة ، ثم لا يبقى ولا يخلد ، ولا نسيغ أن نضيفه إلى التراث ، لأنه لا يمثل ثروة نستحق الفخار بها .

قلنا : إن مجال السرد فى المسرحية أضيق من أن نهتم به ، ولكنه قد يأتى بطريقة أشبه ما تكون بالمناجاة (المونولوج) أو حديث النفس الخافت ، ويجتذب النظارة ويستبد باهتمامهم ويجعلهم يحبسون أنفاسهم ويصغون إليه ويملك أبصارهم وأسماعهم . وتسهم المعينات المسرحية فى إبرازه ، وفى رسم أبعاد صاحبه ، وإظهار مكنونات نفسه ، وعلى الجملة الإحاطة بشخصه .

المسرحية النثرية والمسرحية الشعرية :

ليس من شك فى أن النثر ـ بمعناه الأوسع ـ يقرب من الحياة الواقعة إلى حد كبير . أما الشعر فإنه ـ لكى ينجح فى المسرح ـ يتطلب :

أولا ـ اختيار ألفاظه وعباراته سهلة ميسورة ، بحيث لا تشغل المتذوق بالتفكير فى معانيها اللغوية أو التصويرية بالقدر الذى يجعله يتوقف ولا يستطيع أن يتابع العمل المسرحى .

ثانياً ـ توجيه هذا الشعر توجيها موضوعيا ، بحيث يتناول الأحداث بعيدا عن (الغنائية) التى نراها فى القصيدة التقليدية .

---

(١) توفيق الحكيم : المرجع السابق .

وإذا كان الشعر عنصراً لا ينفصل من سائر العناصر التي تتألف منها المسرحية ولم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المحتوى اللغوى للمسرحية - فإنه لاشك يضيف إضافة حقيقية للمسرحية ، وبعداً آخر غير الأبعاد التي تحدد المسرحية النثرية ، إذ يمكن عن طريق الشعر أن تصل المسرحية إلى أعماق النفس ، لأن الشعر أبلغ تعبيراً من النثر وأدق في وصف التجاريب النفسية(١) . لكن لا ننسى أن الاحتفال بالصنعة الشعرية قد يفقد المسرحية جوهرها المسرحي ويفقدها أهمية الشعر فيها(٢) .

والشعر المرسل (أو القافية المرسلة) يسهم في تحرك الأشخاص على المسرح ، وفي تبادل الحديث . أما شعر القصائد (أو القافية المتوحدة) فإنه يعطي غنائية أكثر مما يعطي حركة . ويرى « دريدن »(٣) أن اشتراك الممثلين في أداء بيت واحد إعلاء للطبيعة الممثلة ، وأن فيه أداء يماثل أداء الرقصة المحكمة حين نرى خطة موحدة للتجمع والتفرق ، وتعاوناً في سبيل التشكيل الجمالي المرئي ، وهو تعاون أوضح من أن يتم عن طريق المصادفة .

أهم أنواع المسرحية :

١ - **المأساة** (Tragedy) :

تعالج (المأساة) موضوعات الخصومة والشقاء والتعاسة والعذاب والجريمة وسائر ألوان الفاجعات ، من مثل مقاتل الملوك ، وانهيار العروش.

وأشخاصها كانوا في أول الأمر عند اليونان من الأرباب ، ثم استعملوا فيها أنصاف الأرباب ، ثم الأبطال من البشر ، وفي عصر النهضة الأوربية صار الإنسان هو البطل ، ولكنه الإنسان الفائق الممتاز .

ويتميز جوها بالرهبة ، حين تحاول إظهار قوى ماوراء الطبيعة ، وإبراز

---

(١) مصطفى بدوى : دراسات في الشعر والمسرح - ص ١٢٨ - دار المعرفة - ١٩٦٠م .
(٢) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه - ص ٢٣٥ .
(٣) انظر (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) — ص ٣٤٢ وما بعدها .

الأشباح ، والحظ ، والقدرية ، وغيرها مما لا يستطيع إدراك الإنسان تفسيره ، أو اكتناهه .

وتثير المأساة مشاعر الشفقة والخوف ، وتحرك حنايا الحنان ، وذلك ناشئ مما دعا إليه « أرسطو » من (نظرية التطهير) . ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا : إن الهدف من التطهير هو إشعارنا بالجلال .

والصراع فى المأساة صراع خارجى أو داخلى ، أو هما معا يسيران جنباً إلى جنب ممتزجين أو مشتركين . والصراع الخارجى ينشأ من صدام الإنسان مع القوى الخارجة عن ذاته ، والصراع الداخلى ينشأ من منازلته عواطفه هو وأفكاره هو ، أو يكون هذا النزال بين عقله الواعى وعقله الباطن .

وغالباً ما تكون المأساة خالصة الذكورة (أى كل أشخاصها من الذكور) ، لاعتمادها على العنف والبطولات الخارقة .

وغالباً ما يختار مؤلف المأساة فرداً يسيطر على سائر شخصياتها ، ولا يمنع هذا أن يقع البطل فى خطأ ، بسبب جهله الشئون التى لا يسمو إليها علمه ، أو بسبب الأهواء البشرية ، تبعا للمواقف التى يضعه المؤلف فيها .

وقد يكون للبطل صنو ، ينشأ من الاحتكاك بينهما الانفعال المفجع كما فى مأساة (عطيل) ، حيث يصطرع : « عطيل » و « ياجو » .

٢ — الملهاة (Camedy) :

تعالج (الملهاة) موضوعات البشر والتبسط .

وأشخاصها من الطبقات المتضعة اجتماعيا ، من الطبقات الدنيا من أهـــل القرى والمدن .

ويتميز جوها بالصخب .

وتثير الملهاة المرح ، والبهجة .

والصراع فيها يقوم على المفارقات ، التى لا نتبينها إذا تصورنا الشخصيات معزولة عن بيئاتها ، وإنما نتبين هذه المفارقات — ومن ثم الصراع — حين تحتك

الشخصيات غير العادية بالأنماط العـادية الأخرى من البشر ، وهى شخصيات وأنماط لاتمثل أنفسها فحسب ، وإنمـا تمثل طبقاتها الاجتماعية وتتبدى فيها ملامح هذه الطبقات ، ولهذا كانت الملهاة فى أرفع صورها مرآة لـكافة الأعصر وليست مرآة لعصرها فحسب ، وصورة لـكافة الأمم ، وليست صورة لأمة معينة . فيها نرى أنماط البخيل ، والأبله، والمنافق ، والمغفل ، ... وما إليها . ومن هنا كانت ترجمة الملاهى أمراً سهلا .

ويشترك فى الملهـاة الرجال والنساء ، وقليلا ما نجد ملهاة لا تضطلع فيها امرأة بدور رئيسى . ويقوم الصراع بين النوعين حين تتراءى حـالات اجتماعية معينة يتساوى فيها الرجال والنساء ، فيأتى الضحك من الصدام الواقع بين أمزجة الذكور وعقلياتهم وأمزجة النساء وعقلياتهن .

وتتميز الملهاة بشيوع أسلوب التندر وتتجلى النـادرة (bon mot) فى أوضح صورها فى شكل (الورية) المعروفة فى (البديع) — أو (القافية) — كما يسميها المصريون — وكلما دلت التورية على مزية ذهنية جذبت النظارة واستبقت متابعتهم .

والملهاة تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحى فى الشخصيات المختلفة ، فكلهم أبطـال ، وليس لواحد منهم ميزة على آخر ، أو فرصة للاستبداد بالبطولة ، إلا فيما ندر .

٣ — الميلودراما (Melodrama) :

لون من المأساة شاع فى القرن الثامن عشر ، وتميز بالغناء ، والاستعراض، والحادثة العارضة ، وإثارة العواطف ، واستغلال الفكاهة الضاحكة .

٤ — المهزلة (Farce) :

لون من الملهاة ، تشيع فيه الفـكاهة الهابطة ، والحركات المسلية ، بقصد إضحاك دون التقيد بهدف أو منطق ، وتميل إلى تناول الأحداث المبالغ فيها، التى يندر وقوعها ، والتى تقوم فى معظمها على مجرد (التهريج) والشعوذة .

٥ — الملهاة المفجعة (Tragi Comedy) :

لون مزيج من المأساة والملهاة، تتوازن فيها – غالباً عناصر الأسى والمرح. وهي نوعان :

نوع الموضوع فيه جاد، ويتحرك نحو نهاية مأساوية، حتى إذا كان المشهد الأخير – أو المشهدان الأخيران – نجد الأحداث تنتهي نهاية سعيدة.

ونوع يمتزج الأسى والضحك في الحادثة الرئيسية الجادة الحزينة، فنرى أشد المشاهد جدية متضمنة عناصر (كوميدية) قد تتعارض مع النغمة الحزينة للحادثة الرئيسية، ثم تنتهي إلى نهاية سعيدة.

وقد يكون الغرض من الإضحاك التفريج من إصر الحزن عن النظارة وتسليتهم، فهم يجدون متنفساً لإراحة أعصابهم في وسط الفاجعة المعروضة.

وقد يتخذ عنصر الإضحاك أداة لتجسيم شناعة الحدث المفجع وتأكيد بشاعته، مثلما شهدنا في (هملت) منظر حفاري القبور، فهو منظر أتاح قسطاً من الراحة للعواطف المشدودة نحو الفاجعة، ولكنه – في الوقت نفسه — قصد منه تأكيد القنوط المفجع من وراء هذه النكات الكابية التي راح حفار القبر يقذف بها العظام البالية والجماجم الخاوية.

٦ – الدراما الحديثة :

تهدف (الدراما الحديثة) إلى تصوير الواجبات الإنسانية، وبهذا تقترب من الحياة الواقعية أكثر مما تقترب منها المأساة التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة، وأكثر مما تقترب منها الملهاة التي تعالج شئون الفكر عادة.

وحول فكرة (علاقة الإنسان بالكون) – مثلا – نجد المأساة تعالج الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب للانسان. والملهاة تعالج استمتاع الإنسان بأطايب الحياة مشغولاً عن الموت، واقعاً في لذات لحظته. أما (الدراما الحديثة) فانها تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة

الواعية ، المدركة الموت ، لكنها توجه اهتمامها – فى الأكثر – إلى العلاقات الاجتماعية الواقعة ، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة ، وتبحث هذه العلاقات الاجتماعية فى إطار تأمين السعادة واستبقائها على الأقل إلى ما بعد اللحظة التى نحن فيها .

ومثلا آخر ننتزعه من واقعة ثروة هابطة على رجل . ففى المأساة يعتبر الرجل هذه الثروة مجرد خيال لا يقاس بما يخشاه من القدر والفناء ، وفى الملهاة تكون ملذات الساعة هى الحقيقة الوحيدة التى تفرض عليه إمتلاك الثروة وتبديدها ، وفى الدراما الحديثة يعرف الرجل قيمة الثروة ، ومن ثم يستمر تفكيره فى خير الطرق إلى تثميرها والإفادة من علم الاقتصاد فى تنميتها .

وتستطيع الدراما الحديثة أن تتناول الإنسان بوصفه كائناً متحضراً ، وتتسع دائرتها بدءاً من البحث فى مشكلة (القانون) الذى ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة ، ومن ثم تنتقل إلى مسائل هامة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً فى مجتمع يحكمه القانون ، ثم تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والعلاقات الأسرية .

وقد تتسع الدائرة فتتناول الهيئة الاجتماعية ومشكلة الطبقات .

المسرحية القصيرة(١) :

ليس هناك فارق جوهرى بين المسرحية الطويلة والمسرحية القصيرة (أو كما تسمى أحيانا مسرحية الفصل الواحد) ، فكلتاهما تعتمد على المقومات المسرحية ، من قصة ، وحركة ، وشخصيات ، وحوار ، وكلتاهما تتبع الصيغة المسرحية المألوفة ، من عرض ، ونمو ، وأزمة ، وانفراج . والفرق بينهما إنما هو فى الطول والقصر فالمسرحية الطويلة ذات فصـــول ثلاثة (أو تزيد قليلا) ، والمسرحية القصيرة من فصل واحد ، وهذا يفرض على المسرحية القصيرة (التركيز) .

---

(١) على الراعى : فن المسرحية – كتب للجميع – نوفمبر ١٩٥٩ – ص ١١١ وما بعدها .

فالكاتب فى المسرحية القصيرة يختـار موضوعه من اللون الذى تسهل معالجته فى حدود ساعة من الزمان على أقصى تقدير ، وبحيث لا يسمح بأن تكون لهذا الموضوع ذيول أو تفريعات . ويتبع هذا ضغط التمهيد فى دقائق أو الاستغناء عنه ، والاقتصار على عدد قليل من الشخصيات ، والاهتمام بالحوار الذى ينصب على الفكرة .

وقد شكك بعض الدارسين فى قيمة المسرحية القصيرة، بدعوى أن القيود الموضوعة عليها تمنع من الإجادة . ولكننا لا نرى ذلك أمرا مطلقا ، فانما العبرة بقدرة الكاتب على ترويضها ، ولقد كتب المسرحية القصيرة كتاب قد يرون منهم : « تشيخوف » فى (روسيا) ، و « بيرانديللو » فى (إيطاليا) ، و «شو» فى (إنجلترا) ، و «سينج» فى (ايرلندا)،و «موليير» فى (فرنسا) ، و «أونيل» فى (أمريكا) .

أمثلة تطبيقية :

وفيما يلى نقدم مسرحية (السلطان الحائر) لـ « توفيق الحكيم» ، و(الست هدى) ، للشاعر « أحمد شوقى » ، كمثالين نعرضهما عرضاً تحليلياً نقديا تطبيقيا . وأولاهما مسرحية نثرية ، والأخرى مسرحية شعرية .

السلطان الحائر

لتوفيق الحكيم

الحـــدث .

الفصل الأول .

تنفرج الستارة فى الفصل الأول عن ساحة فى المدينة ، فى عصر سلاطين المماليك ، والفجر يكاد يبزغ ، والسكون قد خيم ، وفى وسط الساحة عمود ، شد إليه رجل محكوم بإعدامه ، وجلاده يجلس قريبا منه ، يجاهد فى مقاومة النعاس .

المحكوم بإعدامه (ونعرف فيما بعد أنه نخاس ثرى كهل) يحاول أن يعرف من جلاده : متى ينفذ فيه حكم الإعدام ، والجلاد ينهاه عن الثرثرة ، ويخبره أن موعده أذان الفجر . ويرى النخاس أنه لم يقدم إلى محاكمة ، وأنه لم يرتكب جرما يستحق إصابة مقتله ، ويرد الجلاد بأن هذا ليس من شأنه .

وعندما يقرب النخاس من الحديث عن جريمته - أو عما اعتبر جريمته - يخرسه الجلاد فى الحال ، ويفهمه أنه (أى النخاس) يعرف أنه (أى الجلاد) مأذون له فى قطع رقبته إذا نبس بحرف عن جريمته ، أو عند أذان الفجر — أيهما أقرب .

ثم يقوم الجلاد بإقناع النخاس أن من صالحه أن يتركه (أى يترك الجلاد) يهنأ بالنوم الهادىء ، وأن على النخاس أن يرفع من روحه المعنوية ، حتى إذا حان موعد الضرب كانت يده ثابتة ، ونفسه هادئة ، فيطيح برأس النخاس بضربة واحدة ، لاتدع له وقتاً للإحساس بالألم . ويقع النخاس فريسة هذا الإغراء ، ويستسلم ، فيشترى للجلاد شرابا ، ويدفعه الجلاد دفعا إلى استجداء

غنائه ، واستجادته ، وبعد تمنع يغنيه الجلاد أغنية (زهرة عمرها ليلة) ، يرفع في غنائها عقيرته ، وهو يظن أنه يرفه عن ضحيته ، وهو يصور زهرة يقطفها البستاني الجنان عند الفجر .

ويحدثان جلبة ، وتطل خادم في بيت غانية من شباكها تستنكر هذه الجلبة ، ويسبها الجلاد ويسب سيدتها ، التي ما تلبث أن تظهر ، وتلقنه درساً في أدب الجيرة ، مما اضطره إلى أن يعتذر ، وتأمر الغانية له بالشراب ، وتتعرف إلى النخاس ، ويشرح لها حاله ، ويبين لها أنه لم يحاكم ، وأنه أرسل ظلامة إلى السلطان ، يسأله حقه في المثول بين يدى قاضى القضاة ، ولكن الوقت ينفد ، وينفد معه صبره .

وأعملت الغانية حيلة ، أخرت بها أذان الفجر عن موعده ، وأصبح الصباح ، وامتلأت الساحة بالوزير وحاشيته ،وأنبأ الوزير النخاس أن ظلامته وصلت السلطان ، فأمر قاضى القضاة بالتحقيق فيها ،وأن السلطان نفسه سيحضر المحاكمة . وما هو إلا قليل حتى نصبت المحكمة ، وعرف أن النخاس يلوك في السوق أن السلطان ما يزال عبداً رقيقاً ، منذ قام النخاس ببيعه – وهو صبى – إلى السلطان الراحل ، الذى لم يعتقه حتى مات ، ولهذا لايجوز له (أى للسلطان الحالى) أن يحكم شعباً حراً .

وحاول النخاس أن ينفى عن شخصه التهمة ، ويلقى المقال على الناس جميعاً

وحاول السلطان – بالنسبة لعبوديته السابقة – أن يفخر بأنه واحد من سلاطين المماليك ، الذين جلبوا منذ نعومة أظفارهم إلى القصور ، حيث نشئوا تنشئة قوية وقويمة ، تؤهلهم للحكم والقيادة . وبالنسبة لدعوى استمرار عبوديته رفض السلطان هذه الدعوى ، ووسمها بالاختلاق الذى لا يستقيم معه عقل أو منطق ، ودعا قاضيه ووزيره أن ينشرا على الناس نص الوثيقة التى مهرها السلطان الراحل بعتقه .

وبدا على الوزير بعض الاضطراب ، فأشار بإبعاد الناس عن ساحة المحكمة ، وانفرد السلطان والوزير والقاضى يتدبرون ، فأعلن الوزير – فى نغمة أسى

واعتذار — أن الموت فاجأ السلطان الراحل ، مما لم يستطع معه الوزير إعداد وثيقة العتق ، وأنه مادار فى خلده أن الشعب سيلغط فى هذا الأمر ، واقترح قطع ألسنة المتقولين بحد السيف ، وتقديم رقبة النخاس قربانا ، وأخذ يدافع طويلا عن رأيه فى سفك الدماء ، وقطع الرقاب ، وإخراس الألسنة .

وكان للقاضى رأى آخر ، فالسيف عنده لايحل المشكلة ، فسيظل السلطان — دون أن ينال حريته — حاكما على شعب حر طليق ، وقدم القاضى أدلته وبراهينه ، وأغرق فى نصوص فقهية : شرعية ، وقانونية ، محورها أن السلطان ليس سوى عبد رقيق ، وهو فاقد — إذن — أهلية التعاقد ، وهو متاع يتصرف فيه ، ولما كان السلطان الراحل لم يخرجه من هذه الصفة — صفة المتاع — إلى صفة الإنسانية بالعتق قبل الوفاة فقد صار جزءاً من ميراثه ، ووارثه هو الوحيد الذى يملك حق التصرف فيه ، وليس للسلطان الراحل وريث ، إذن تؤول تركته إلى بيت المال ، وبيت المال لايستطيع أن يعتقه دون مقابل ، ولا يستطيع أن يحتفظ به ، لأن بيت المال لايحتفظ إلا بالأمتعة التى تدر غلة على العامة ، وليس السلطان من هذه الأمتعة ، وإنما هو متاع عقيم ، يجب أن يتخلص منه بيت المال ببيعه كسائر الأمتعة العقيمة ، وبيت المال لايبيع أمتعته إلا فى المزاد العلنى ، حتى يحصل على أغلى عائد ، وإذن يجب أن يباع السلطان فى المزاد العلنى .

وحاول الوزير والسلطان إثناء القاضى عن رأيه ، أو عن الجهر به ، ورغب إليه الوزير فى أن يشترى السلطان ويعتقه فى السر ، ورفض القاضى بدعوى أن القانون لايعترف بالتصرفات السرية ، وأصر على أن يباع السلطان فى المزاد العلنى ، وزاد من عنده شرطا . هو أن من يرسو عليه شراء السلطان يعتقه فى الحال ، وبهذا يفيد بيت المال ولا يضار . ويظفر السلطان بعتقه وتحريره .

وعاود الوزير إيضاح رأيه فى أعمال السيف ، ورفض القاضى أن يشارك فى إهدار حرمة القانون والشرع . وعيل صبر السلطان فلوح بسيفه هو للقاضى نفسه . وجعل السلطان يسترجع أمجاده الحربية ومقدرته القتالية . وبسفه

إرادة القاضى التى تظهر سلطانه فى هذا المظهر المزرى المهين . وخشى الوزير أن يذهب القاضى شهيداً على الرغم منه . . .

وحاولا إفهام القاضى أن الصفقة خاسرة لمن يشترى السلطان ، فاحتمى القاضى بالوطنية ، وادعى أن الذين يفتدون حرية السلطان بأموالهم غير قليل ، وأن من علامات المجد أن يخضع السلطان للقانون ، مثلما يخضع له سائر الناس. وأعطى السلطان فرصة الاختيار (الأولى) بين السيف الذى يفرضه على الناس ولكنه يعرضه للخطر والقانون الذى يتحدى السلطان ورغباته ولكنه يحمى حقوقه .. وبعد برهة طويلة من التفكير أعلن أنه اختار .. اختار حكم القانون .

الفصل الثانى :

فى الفصل الثانى نرى الساحة عينها ، ونشاهد حركة الحراس وهم ينظمون صفوف الشعب حول منصة نصبت .

ويدور حوار بين خمار وإسكاف حول المزاد العجيب ، الذى يجرى بعد قليل فى هذه الساحة ، وجملا يمنيان نفسيهما بمشهد فريد ، ويتحدثان فيما يصنع كلاهما بالسلطان لو أتيح له أن يحتازه ، واتفقا على يشتركا فى احتيازه ، فيكون لدى أولهما ليلا يقص على الندمان معاركه ، ويحكى عن طرائفه وأسفاره ، ويكون لدى الإسكاف نهارا ، يجلس أمام حانوته على مقعد مريح ، وقد ألبسه حذاء جديداً ، فهو يعرضه .

ويتجمع الناس ، ويتحدث الجموع من رجال ونساء وأطفال فى أمر السلطان المعروض ، ويدخل الجلاد والمؤذن (اللذان عرفناهما فى الفصل الأول) فى نقاش حول الفجر الذى لم يؤذن له .. ثم يظهر موكب السلطان ، يمشى فيه قاضى القضاة ، والوزير ، والنخاس الذى جاء هذه المرة ، ليتولى إشهار المزاد .

وقدم النخاس القاضى ، فأعلن هذا شروط البيع ، وتحدث الوزير عن

الحدث الفذ الضخم ، وعن السلطان المجيد الذى يطلب حريته عن طريق القانون ، فهو يلجأ إلى شعبه ، بدلا من أن يلجأ إلى سيفه المشهود له بالنصر فى معارك المغول ، وأن هذا اليوم فيه اختبار لوطنية أفراد الشعب ، حين يتنافسون فى تقدير السلطان وتحريره .

وسارت إجراءات المزاد سيرها المعروف ، ورسا المزاد على رجل مجهول بثلاثين ألف دينار ، وقدم إليه صك البيع فأمله ووقعه ، وقدم إليه صك العتق فرفض إملاله وتوقيعه ، بدعوى أنه مأذون له فى الشراء فقط . وبان أن الرجل لم يشتر السلطان لنفسه ، وبذلت محاولات لسانية ومادية لحمله على توقيع صك العتق وهو يأبى ، ونوقش فى أمر موكله ، فأبان طرفا من نعته لا يكشف عن شخصه .. ونفد صبر الوزير ، فأمر بارسال الرجل إلى حيث يعذب وهو يتوسل إليهم أن يتركوه . وبينما الحراس يحيطون به إذ انفتح باب دار الغانية ، ودعتهم أن يتركوه ، وقدمت أكياس المال ثمنا للصفقة التى أبرمها وكيلها عنها ، وسط دهشة الجمهور وصياحه فى وجهها : العاهرة .. العـاهرة .

وحاول الوزير والقاضى أن توقع الغانية صك العتق ، فأبت ودخلت مع القاضى فى سجال ، احتكمت فيه إلى منطق القانون الذى يحميه القاضى نفسه ؛ فالشراء هو امتلاك شيء فى نظير ثمن ، والعتق التخلى عن الشيء دون مقابل ، والقاضى جعل العتق شرطاً للشراء ، أى جعل ملك الشيء مشروطا بالتخلى عنه ، فلكى تملك يجب أن تتخلى ، بعبـارة أخرى : لكى تملك يجب ألا تملك .

وأسقط فى يد القاضى ، ولم يستطع قرع حجتها بحجة ، فوسمها بالخديعة والغش والتحايل ، وحاول أن يؤلب عليها الجمهور باسم الأخلاق ، لا باسم القانون الذى رآه السلطان حكما يجب على القاضى أن يرضخ إليه . ولم يفد تدخل الوزير وتلويحه بسيفه .. وكان على السلطان أن يختار (للمرة الثانية) .. فاختار أن يمضي فى طريق القانون ، مهما صادفه فيه من أو حال .

ويحاول الوزير أن تنتصر الغانية ، فأثار عليها الشعب ، وانقسم الشعب على نفسه : بعض يطالب موتها ، وبعض يرفضه ، والمرأة تصيح فى الجموع ، تدافع عن موقفها ، وتنفى أن لها ذنبا أو جريرة . . ويحسم السلطان الفتنة بإعلان أنه لا مبرر لقتل المرأة ، إلا أن يكون الوزير يريد اللجوء إلى تبرير شبه قانونى لاستخدام السيف . . وكان على السلطان أن يختار (للمرة الثالثة) بين الوحل والدم . . فاختار . . اختار الوحل ، أو — كما قال — اختار أن يمضى قدما إلى الأمام فى خط مستقيم .

وحادث السلطان الغانية منفردين ، فأقرت له بأنه السلطان ، وبأن عمله الحكم ، وأبدت موافقتها على أن تعيره إلى الدولة نهاراً ، حتى إذا حـل المساء عاد إليها . وجادلها السلطان فى صلاح رأيها ، فعرضت عليه حجرة فى بيتها منفردة هادئة ، يمكنه أن يصرف فيها أموره مع رجال دولته . وكاشفها السلطان بما يقوله الناس عنها ، فاعترفت له بأن وخز الناس لم يعـد يؤلمها . . وأحست لطف حديثه ، فعدلت من صلابة حديثها ، وتراخى منطقها ، وهى تتمنى أن تدخل السرور على قلبه ، لكنها تريد أن تشعر أنه هو لها وحدها ، وأن يبقى مع ذلك سلطانا ، وأقنعها بتعارض الإرادتين ، وبأنه لابد من تضحية ... فاما أن يتخلى هو عن عرشه فى سبيل الإرادة الأولى ، وإما أن تتخلى هى عن ملكه فى سبيل الإرادة الثانية . وفى الأولى ، استمرار رقه وعبوديته ، وفى الآخرة حريته وسيادته .. وكان على الغانية أن تختار ، وكان مؤلما أن تتركه من يدها فتفقده إلى الأبد ، ولكن كان مؤلما أيضا أن تفقد البلاد سلطانا فى مثل عدله وشجاعته .. واختارت .. اختارت أن توقع صك العتق بشرط ، هو أن يمنحها السلطان ليلة واحدة فى ضيافتها .

الفصل الثالث .

فى الساحة التى رأيناها فى الفصلين السابقين يظهر الوزير آمراً الجنود أن يطردوا الناس عن الساحة ، والجموع ترفض ، ويدافع الإسكاف والخمار عن حقهما فى البقاء ، ويعلنان للوزير أنهما وسائر الناس لن تغمض جفونهم وهم

يعرفون أن مصير سلطانهم فى ميزان الأهواء المتقلبة ، وأنهما — ومثلهما كثير — عقدا رهانا حول وفاء الغانية بوعدها أو إخلافه . واستشاط الوزير غيظا ، ودبر مع الجلاد أمراً يطيح برقبة الغانية إن أخلفت وعدها ، واتفقا على اتهامها بالخيانة الوطنية وأنها جاسوسة المغول .

هذا فى الساحة . بينما يطل عليها من بيت الغانية جانب من المشهد ، يمثل حجرة الاستقبال فى هذا البيت ، حيث نراها مع السلطان .. ونسمع السلطان يطرى منزلها ، ونراها جالسة عندقدميه ، تشرح له حكاية زوجها ، الذى كان من أغنياء التجار ، وكانت هى إحدى جواريه ، وكان له ذوق وولع بالشعر والغناء والعزف ، فنشأها على حب الفن ، وكان يحضرها فى ولائمه ، ويسمح لها بمحادثة أضيافه من الشعراء والمغنين وأصحاب الظرف والفكر ، فسهرت معه ومعهم الليالى الطوال ، دون أن تخطئ أو تتبذل ، حتى أعتقها مولاها وتزوجها ، وسمح لها بشهود مجالسه من وراء حجاب ، فلما مات لم تستطع التخلى عن عادتها ، فاستقبلت أضيافه على الصورة التى تركها زوجها عليها ، ولما لاكت الناس سيرتها لم تجد معنى للمضى فى الاحتجاب خلف الأستار ، وجعلت من نفسها قاضياً على تصرفاتها ، ما دام حكم الناس قد أدانها .

وطلبت إلى السلطان أن يقص عليها ، فتألم لهذا ، وتصور وضعه وإياها هو وضع « شهريار » و « وشهرزاد » معكوسا ، فسرت عنه ، ورقصت له واعترفت له بأن صحبة الرجال تحلو لها ، من أجل الفن والشعر والغناء والطرب ، « من أجل أرواحهم ، لا من أجل أجسادهم » ، وأنها عازمة ألا تغير عادتها ولو امتلأ طريقها بما يظنه الناس وحلا . وتحادثا فيما كان من أمر النهار وذكرت إعجابها بهدوئه ورباطة جأشه وثقته بنفسه وصراحته واحترامه شروط اللعب فى أمانة وإخلاص ، وظنها تتملقه فى وقت كان الواجب الاجتماعى يدعوه إلى إطرائها .

وسألته عن الحب ، فاعترف أن شواغله لا تسمح له بوقت ينفقه فى الحب.

وسألته : أيعود إليها بعد أن تعتقه أم ينساها ؟ وأجابها إجابة لبقة : إنه لن يمحوها من ذاكرته كلية ، أما أن يعود إليها فسؤال . . عسير الجواب

ودعته إلى تناول العشاء داخل المنزل ، وشاهدنا إطفاء نور الحجرة ، وعدنا إلى الساحة نشاهد الإسكاف والخمار يتحدثان عن رهانهما ، والوزير يستمع إلى جلاده وهو ينهى إليه ما يلغط فيه الناس ، بسبب قضاء السلطان ليلته فى بيت داعر ليرضيها ، ويحامى الوزير ، ويتهم الناس بأنهم لم يفهموا إلا الجانب التافه من المسألة ، ناسين ما فى مسعى السلطان من مقصد نبيل وهدف سام .

وجاء القاضى ولاك مع الوزير ما يقوله الناس.. واستطالا الزمن، وخطرت للقاضى خاطرة ، وهو أن يدعو المؤذن لصلاة الفجر قبل موعده وعلى عهدته هو (عهدة المؤذن) . وقد فعل .. وكان حدثا غريبا ، هاج الناس له، ودهشوا واحتجوا عليه ، وسخطوا ، وكادوا يبطشون بالمؤذن المسكين .

وأضاء بيت الغانية ، وأطلت منه مع السلطان ، ودهشا للأذان كما دهش الناس ثم حاول القاضى أن يبرهن للغانية أن الذى سمعت هو صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر ، وآن — إذن — أن تبر بوعدها ، فان حلول الفجر لادخل له فى الموضوع وحاول السلطان — وهو يكشف احتيال القاضى والوزير على القانون — أن يثنيها عن مثل هذا العبث ، واحتج القاضى بأنه ينقذ السلطان من امرأة كهذه ، فصرخ السلطان فى وجهه ، مصمما على إنفاذ الشرط .. وهنا أعلنت الغانية أنها ليست أقل من القاضى إخلاصا للسلطان ، ولهذا .. تعلن عتقه

وأثنى القاضى على طيبة المرأة ! فأقر السلطان لها بالاحترام، ودعا الوزير إلى أن يصدر عنه أمر للرعية باحترامها ، ووجه إليها الشكر ، ورجاها أن تقبل مثل ما دفعته من ماله الخاص فاستعفت من قبول رجائه وهى تعد ما صنعته شيئا زهيدا أسهمت به فى حدث عظيم ، وإنه كفاها الذكرى الجميلة ، التى ستعيش عليها طول حياتها .. ورأى السلطان أن يتوج هذه الذكرى ، فأهداها ياقوتته الفريدة .. وغادرها مودعا ، وهى تبكى .. من الفرح .

الفكرة – الهدف :

قدم « توفيق الحكيم » لمسرحيته بأنها قد كتبت فى خريف عام ١٩٥٩ م باللغة الفرنسية ، بعنوان (اخترت) ، ونشرت فى « باريس » . وقال : إن الذى أوحى إليه بمسرحيته إنما هو سؤال يقف العالم اليوم أمامه حائراً ، وهو: هل حل مشكلات العالم يكون فى الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون ؟ ، والملاحظ أن أصحاب السلطان — ممن يملكون تقرير مصير البشر — حائرون بين الالتجاء إلى القوة والالتجاء إلى المبدأ ، ففى جانب يملكون القنبلة الذرية أو الهيدروجينية والقواعد الصاروخية ، وفى جانب يقف القانون أو المبادئ وهيئة الأمم المتحدة ، وإنهم لحائرون بين الجانبين ، أو إنهم لا يجرءون على اتخاذ القرار الحاسم : أى الجانبين يطرحون وأيهما يستبقون؟. وهذا الموقف الحائر أو الخائف من تبعة الاختيار النهائى بين السيف والقانون قد جر العالم كله إلى حيرة شاملة واضطراب عام . والمؤلف قد وضع هذا السؤال وهذا الموقف فى إطار شرقى قديم .

دارت المسرحية — إذن — حول فكرة وحيدة ضخمة ، ولم تثر مشكلات فكرية كثيرة . وهذه الفكرة الوحيدة الضخمة هى : ماذا يجب أن يحتكم إليه العالم فى حل مشكلاته أإلى السيف أم إلى القانون . وهذه الفكرة تمثل قطاعا من الفكر العام لـ « توفيق الحكيم » وهو البحث عن المصير الإنسانى ، وهو بحث يشغل به « الحكيم » نفسه .

وقد حاول المؤلف فى مسرحيته أن يعرض فكرته فى قطاع جزئى من الحياة ، وهو قطاع الحكم والسلطان ، ولجأ فى الوقت نفسه إلى الإطار الشرقى القديم ، الذى يعتبر « الحكيم » أقدر على استيعابه واللعب بمادته ، بعدما ألف فيه كثيراً ، من مثل : « شهرزاد » و « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » . ولجأ المؤلف إلى الخرافة الأسطورية ، ولم يكن له سند من الواقع الأسطورى — إذا صح أن للأساطير واقعاً — واخترع المؤلف بخياله الخلاق خرافته ورسم أبعادها ، وألبسها ثوب الظاهرات التاريخية ، إذ ما عرف تاريخ المماليك هذه الظاهرة ولا شبيها بها . وقدر المؤلف على أن تنتصب خرافته له

بشراً سويا من الفن ، وكانت قد عاشت فى ضميره كما تعيش الأساطير فى ضمائر الناس ، فصدقها ونقلها إلى مسرحيته، ولكنها كانت واضحة الرؤية له ، فلم تلتو عليه وسارت فى مجال الإطار الشرقى الذى قلنا : إنه ارتضاه ، فشاهدنا الأوضاع المقلوبة (التى سنذكرها فيما بعد) ، وسمعنا أكثر من مرة حديثاً عن الرق والرقيق وتنشئة العبيد والجوارى والغناء والتسرى .

وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار أن «الحكيم» ألف مسرحية باللغة الفرنسية وأن المسرح الفرنسى قد عرضها ، ونالت استحسان جمهوره هناك ، وذلك لأن الشعب الفرنسى شعب مولع بالحقوق ، يقدسها ، ويعلى أمرها ، ويعدها محور النجاح فى السياسة والاقتصاد ، وأساس الروابط الاجتماعية والانسانية والدولية

وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار أيضا أن « الحكيم » تخصص فى القانون وعاش فترة نشأته وشبابه فى ظله ، إذ كان أبوه قاضيا مرموقا ، ثم عمل المؤلف من أجل القانون مدة ، أملت عليه (يوميات نائب فى الأرياف) ثم (ذكريات الفن والقضاء) وإذا كان الفن قد غمره وجرفه واستغرقه ، ولم يقاومه « الحكيم » بل استسلم له ، ورضع منه ، وانغمس فيه ، ورأى فيه مثاله — لا يعدم هذا الفن أن يجد فى معارف صاحبه متنفسا ، وفى أطوائه مددا .

وكل من هذين الاعتبارين كفيل بانجاح مسرحية (السلطان الحائر) فى وقت أيقن فيه العالم الحر أن سلاح القوة لا يحل مشكلات العالم بقدر ما يحلها التفاهم ، ومن هنا تبرز أهمية القانون فى إحلال هذا التفاهم وإرسائه فى ضمير الشعوب والأمم .

الأزمة :

نستطيع أن نقول : إن الحدث نما حتى قرب نهاية الفصل الأول ، حيث شهدنا السلطان يشهد — كعادته أو على سبيل الصدفة : لا ندرى — محاكمة يعلن فيها أنه (أى السلطان) عبد ، يحكم شعباً حرا . وكان لا بد أن تصحح الأوضاع ، ويطمئن السلطان على رقبته محررة ، ويطمئن الشعب على حاكمه حرا . وبذل السلطان جهدا كبيرا — وكذلك الوزير — فى سبيل الوصول إلى حل ، ولكن قاضى القضاة جبهها ، ولم تلن قناته : وواجه السلطان موقف عسير ، وتصلبت الأزمة ، وكان عليه — وحده — أن يختار إما الحق والقانون

وإما القوة والسيف ، وأخيراً أعلن فى نهاية الفصل الأول انحيازه إلى جانب الحق والقانون .

وعلى هذا يأتى الفصلان الثانى والثالث وعاء ، ينضج فيه المؤلف مزايا الحق ، ومزايا الانحياز إليه ، وأبعاد السير المستقيم الذى يحمى كل من يسير فى طريق القانون . وتكون المفارقات اللطيفة التى اطلعنا عليها فى هذين الفصلين مادة جميلة وخصبة لإطالة المسرحية وتلوين الفكرة ، لا أكثر ولا أقل .

ونستطيع أن نزعم أن « توفيق الحكيم » أتى فى هذه المسرحية أمراً جديداً لم نعهده من قبل ، وذلك أنه لم يكتف بأزمة وحيدة ، فأضاف عليها أزمتين اثنتين أخريين ، وفى كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة أزمة يحل عقدتها فى نهايته .

الأزمة الأولى فى الفصل الأول ، وقد كشفناها .

والأزمة الثانية فى الفصل الثانى ، فلنا أن نتصور — بعد اختيار السلطان الانحياز إلى جانب القانون — أن العقدة لم تحل ، فاذا نحن أمام (مزاد) يرسو على غانية ، لها الحق فى أن تحكم أهواءها فيما تملكه وفيمن تملكه ، ولقد سعت فى سبيل احتياز السلطان ، ودافعت عن أهليتها فى التصرف ، ورفضت أن توقع صك العتق ، وواجهت المحاولات العديدة لإثنائها عن رأيها وصرفها عن المضى فيما هى بصدده ، ولم تلن ، وبدت فى موقف صعب ، وكان على السلطان أن يواجه — مثلها — موقفاً مماثلا ، فرأى أن القانون فى صف المرأة ، ثم رأت هى الشعب يثور ضدها وينتادى برأسها ، فقابلته جريئة شجاعة ، وهى فى أعماق نفسها تدبر ، ثم انتصرت ، وأحست الزهو ... وهنا تصاعدت الأزمة ، فرأت المرأة أن تحل عقدتها باعلان شرطها ، وهو أن يبيت السلطان فى دارها ليلة ضيفاً ، حتى يؤذن للفجر .

والأزمة الثالثة فى الفصل الثالث ، فلنا أن نتصور — بعد أن امتلكت الغانية السلطان وأمسى رهينة دارها ومشيئتها — أن تقفز الأزمة من جديد ، ومحورها هذه المرة الخوف من أن تخلف الغانية وعدها ، والدلائل كلها فى أيدى أفراد الشعب تنطق بهذا ، فالشعب يموج ويهدر ، ولا يقر له قرار حتى يطمئن على سلطانه إذ كيف يبيت السلطان فى دار داعر ، والسلطان نفسه مشدود إلى

مثل ريبة الناس فى مالكته وقد أوقعه فى يدها سوء حظه أو انحيازه إلى القانون . وتحاول المرأة أن تكشف حقيقتها وواقعها ، ويحاول السلطان أن يصدق ما يسمعه منها ، فذا أفضل له من التكذيب ، وأدعى إلى اطمئنانه . . ويغلى الشعب والحكام فى خارج الدارغليانا ، ويدبر الوزير خطة لنسف المرأة ويحتال القاضى على إنفاذ الشرط بتعجيل الأذان ، ويغضب السلطان لهذا العبث ، ويظن الجميع أن المرأة ستواجه العبث بعبث مثله ، ويتأزم الموقف ، وتفور الأفئدة . . فاذا المرأة تحل العقدة . . وتعلن عتق السلطان .

الصدفة :

لم يتوفر عنصر الصدفة فى هذه المسرحية ، والمصادفات إذا امتلأت بها المسرحية — أى مسرحية — أشعرتنا بتخاذلها أو تلفيقها ، وهذا مما يحاول « الحكيم » أن يبتعد عنه ، وقد يكون عدد قليل من المصادفات مقبولا .

ونذكر مثالين كان يمكن أن يظهرا فى مسرحية (السلطان الحائر) على سبيل الصدفة ، ولكن المؤلف لم يشأ ذلك ، استكمالا منه للفن المسرحى .

المثال الأول : عدم إعتاق السلطان الراحل لسلطان المسرحية ، أرجعه المؤلف إلى سوء تقدير الوزير (ص ٥٦) .

إنى مستحق الموت . . أعرف ذلك ، فهذا جرم لا يغتفر ، إن السلطان الراحل ما كان يستطيع أن يفكر فى كل شىء ، أو يذكر كل شىء . . إنه لمن صميم عملى أنا أن أفكر له ، وأن أذكره بالخطير من الأمور . . كان من واجبى أنا حقاً أن أعرض عليه موضوع العتق ، بما له من أهمية خاصة ، وأن أعد ما يقتضيه من إجراءات شرعية . . ولكن مقامك العالى — يا مولاى — ونفوذك وهيبتك ومنزلتك العظيمة فى النفوس ، كل تلك الصفات فى سموها جعلتنا نسهو عن حالة الرق والعبودية بالنسبة إليك ، وعن حاجة من كان فى مثل ارتفاعك إلى مثل هـذه الحجج والوثائق . . ما فطنت — والله — لهذا الأمر إلا فيما بعـــد ، عندما جلست — يامولاى — على العرش . . عندئذ اتضح لى الموقف بأكمله ، وتملكنى الهلع ، وكدت أجن . . لولا أنى هدأت

من روعى ، وتماسكت ، معللا النفس بأن هذا الموضوع لن يتاح له يوما أن يفتح ، أو يثار ..

المثال الآخر : شراء الغانية للسلطان كان يمكن أن يأتى صدفة ، فمن يدفع أكثر يكن هو الشارى ، ولكن المؤلف أبان عن إحجام الأثرياء عن الإسهام فى مثل هذا العمل الوطنى الجليل ، لأن الصفقة خاسرة تجاريا ، ولما دخل وكيل الغانية فى المزايدة على الشراء دخلها بتصميم واضح ومستمر ، فاتهمه الناس ـ والمزايدون الآخرون بخاصة ـ بالهزل والمجون ، ولكن التصميم كان منبعثا من الغانية نفسها ، التى كانت ترى أن الموقف للجد لا للهزل ، (راجع ص ١٠١ وما بعدها) :

الإسكاف : يا للهول ! .. من يكون هذا الرجل !

الخمار : شخص ما جن من طرازك ولا شك!

الإسكاف : ومن طرازك أنت أيضاً !

. . . .

الخمار : يخيل إلى أنى رأيت هذا الرجل فى مكان ما ! ..

الإسكاف : (ملتفتا إلى نافذة الغانية) : انظر .. هاهى ذى فى نافذتها .. تبرق فى أتم زينة وبهرج ، كأنها عروس من الحلوى ! .. (يصيح بها) أنت أيتها المليحة فى عليائك ، .. ألست مواطنة مخلصة أنت الأخرى ؟ ! ..

الغانية : اخرس أيها الإسكاف ! .. إنى لست ممن يهزل فى مثل هذا الظرف ! .. والله إن لم تكف لأبلغن عنك ، وعندئذ توضع فى الحبس ! ..

. . . .

الإسكاف : (هامسا للخمار) أجادون هم فى كل هذا؟ ! .. هؤلاء؟ ! .

الخمار : الظاهر ..

النخاس : تسعة وعشرين .. تسعة وعشرين ألف دينار .. تسعة وعشرين

المجهول : (صائحا) : ثلاثين ! .. بمبلغ ثلاثين ! .. ثلاثين ألف دينار .

النخاس : ثلاثين ! .. بمبلغ ثلاثين ! .. ثلاثين ألف دينار .

الإسكاف : (هامسا) : ثلاثين ألف دينار .. يلقى بها فى البحر ! .. يا للجنون ! ..

.. ..

السلطان : (للوزير) : هذا هو الحد الأقصى للتقدير الوطنى النبيل ! ..

الوزير : يامولاى ! .. إن الحاضرين هنا للمزايدة هم فى الأغلب من بخلاء التجار والموسرين ، ممن ركبت فيهم طبيعة الشح ، والرغبة فى الربح ، والضن بالمال فى سبيل هدف أسمى .

.. ..

النخاس : تقدم أيها الفائز .. وتقبل التهنئة على حظك السعيد ! ..
(الجماهير تهتف له) .

الوزير : أهنئك أيها المواطن الصالح ، وأحييك .. (هتاف من الجماهير)

النخاس : (صائحا) : السكوت ! .. السكوت ! ..

الوزير : (مستطردا) : أحييك أيها المواطن الصالح باسم الوطن ، وباسم هذا الشعب المخلص الأمين الذى نبعت منه ، لتشترى وتفتدى حرية سلطاننا المعظم ! .. إن عملك النبيل هذا سوف ينقش أبد الدهر على صفحات تاريخ هذه الأمة الكريمة ! ..

الأشخاص وتحليل شخصياتها :

فى مسرحية (السلطان الحائر) أربعة أشخاص يقومون بالأدوار الأساسية الرئيسية وهم — بحسب ظهورهم على مسرح الأحداث — : الغانية ، والوزير ، والسلطان ، وقاضى القضاة .

ومن عدا هؤلاء الأربعة شخصيات (جاهزة) ، لم يسهموا فى تكوين الحدث أو تنميته ، وإن ساعدوا — بعلاقاتهم مع الآخرين — فى سير الحدث فى المجال الذى أعد له ، ومن هؤلاء :

الجلاد ، فانه يؤدى عمله كما فرض عليه ، وكما يفهم هو منه ، فهو تابع للوزير ، وذيل له ، يأتمر بأمره ، وينتهى بنهيه .

ليشهر أمره فى الوقت المناسب ، ويستدر به رضا الشعب — أو صفته — عن عمله ، عند ما يطيح برأس الغانية .

أما السلطان فقد أسلم نفسه للغانية بحقها ، فهو يسألها ماتنوى أن تصنع به الليلة ؟ ، وترى من حقها أن يحكى لها قصص بطولاته ومغامراته ، ولايناقشها هذا الحق بمنطق قانونى ، وإنما يمسه بمنطق عاطفى حين نصور أن الوضع المعكوس أملى على « شهريار » أن يرفه عن « شهر زاد » ، بحكم أنها القابضة على رقبته . وتفطن الغانية لعاطفة السلطان المطعونة ، فترفه هى عنه ، وترقص له ، ويخيل إليه أنها هكذا ترقص لروادها ، لقاء مايبذلونه من ثمن ، وهنا ينكأ السلطان جراحها ، فتكشف له عن سيرتها وسرها ، وتشجب ماانهمت به من العهر وتلوذ بالشعر والغناء والفن ، فلما لاك الناس سيرتها وجدت من حقها أن تجاهدهم ، وتتبدى لهم ، فلم يعد يجدى تصحيح رأيهم فيها ، وكان منطقها فى هذا أنه عندما يجتاز الانسان أقصى حدود السوء يصبح حرا .

وسألته عن الحب ، ومن حق المرأة أن تشغل بالحب ، وسألته عن مدى استقرارها كانسانة فى ذاكرته ، وهذا من حقها كغانية أتيح لها القرب من السلطان .

وجاء القاضى إلى الساحة ، ورأى الوزير يرمى الناس بالبلاهة ، لأنهم تعلقوا بالجانب التافه الهابط من مسألة السلطان ، واطرحوا جانبها الوطنى الأعظم ، ثم ارتأى القاضى أن يحتال على القانون بالتعجيل بأذان الفجر ، مدعيا أنه يدنيه من الحق الذى أقرت به الغانية ، وهو حق عتق السلطان ، ورأى المؤذن فى سعيه لاستخلاص حرية السلطان فخرا ، كما رأى فى تأخير الأذان السابق مفخرة أيضا ، لأنه أنقذ به مظلوما ، ومن حقه أن يفخر بالأمرين على ما بين ظاهريهما من تضاد . وثار الناس على المؤذن ، واتهموه بالخبال ، ومن حقهم هذا . ودافع القاضى عن منطق القانون فى عتق السلطان ، والذى جاء نتيجة طبيعة لأذان المؤذن ، وإن لم يمانع فى محاكمة هذا المؤذن على خطئه — وهذه غير تلك — واعترضت الغانية على الاحتيال ، واعتده السلطان عبثا وصغارا يحملان على الخجل ، ولكن القاضى يستمر فى اللعبة القانونية ولايخجل ، فهو لم يرتكب

خطأ فى تطبيق القـانون مادام لم يشترك هو فى لعبة الأذان ، ويميل السلطان إلى أن يفى للسيدة بشرطها ، ولكنها تنيله حريته ، فإنه إذا كان من حق القاضى أن يخلص لسلطانه فمن حقها أن تكون أكثر من هذا القـاضى إخلاصا .

وكان السطان قد اطلع على حقيقة السيدة ، ورأى أن من حقها أن تحترم كواحدة من فضليات النساء . وصدر عنه فى هذا أمر إلى الوزير ، كذلك رأى السلطان أن لها حقا فى أن تعوض عن مالها من جيبه لا من بيت المال ، ورأت هى أن من حقها ألا تبدد شرفا عظيما حازته .

ثم كانت اللحظة الأخيرة ، أعلن فيها السلطان أنه لن ينسى أنه كان عبداً لهذه السيدة الليلة ، وتكمل السيدة له الحقيقة فتذكر أنهـا كانت عبودية فى سبيل المبدأ والقانون .

المفارقات :

حفلت المسرحية بعدد من المفارقات ، ساعد على إشاعـة جو الصراع ، ومن ثم جعل المتذوق مشدوداً إلى المسرحية . ومن هذه المفارقات :

١ — بين النخاس المحكوم بإعدامه والجلاد ، حيث نرى السجين المقيد يرفه عن جلاده المطلق السراح ، وهذا الجلاد يرجوه أن يزيل انقباضه ، فهو يقول له (ص ١٨ وما بعدها) : « أرجوك أن تزيل انقباضى .. اغمرنى فى المرح غمرا .. أمتعنى بنفحات من الأناشيد والأغانى .. أغرقنى فى الطرب بحلو الأنغـام وروائع الألحان » . « الشعور بالجو المشبع بالطرب من حولى يريح أعصابى .. وأحيانا يحلو لى أن أغنى أنا نفسى . ولـكن لابد لذلك من شرط .. هو أن أجد من يسمعنى . وإذا وجد السامع فحذار حذار ألا يبدى الإعجاب والاستحسان .. وإلا .. وإلا فإنى أستحى وأخجل ويرتج على .. ثم أغضب غضباً شديداً » . والنخاس يتهكم به وهو يسأله : أمستعد هو للاستماع إلى غنائه ؟. ويجيبه النخاس : « وهل أستطيع شيئا آخر ؟. إنك قد تركت لى أذنى حرة طليقة من أجل ذلك بلاريب » .

من الاختيار بين الوحل والدم : الوحل الذى يقتضيه إنفاذ القانون والتسليم للمرأة بحقها فى احتيازه ، والدم الذى يوشك الوزير أن يجريه أنهارا .

وقاضى القضاة :

احتمت شخصيته وراء (حرفية) القانون لاروحه بأكثر من وجه .

فعنده أن الشرع يحتم تحرير العبد بصك يصدر عمن يملكه،وهو لا يرضى عن المشاركة فى تزييف مثل هذا الصك . وعنده أن القانون يحتم بيع متاع الدولة ، وهو لا يقبل أن يتم التصرف فى هذا المتاع على وجه آخر ، ولو كان فى صالح سلطانه وشعبه . وعنده أن القانون يحتم أن يكون هذا البيع فى (مزاد) علنى ، وهو لا يقبل أن يتم البيع سرا ، ولو كان فى هذا ما ينيله الشرف الوطنى ويحقق العائدة على بيت المال .

وباسم القانون يتحايل القاضى ، حين يضع شرطا فى اعلان البيع ، يلزم به من يبتاع السلطان أن يمضى عتقه فى الحال ، والقاضى قد سمح لنفسه بإملاء هذا الشرط تحت وهم أنه يساير منطق القانون ، وخفى عنه أنه شرط هادم فطنت إليه غانية من العوام لم تتمرس بالقانون ولم تضطلع به يوما .

وفى سبيل إنفاذ القانون يتطاول القاضى على الشرع ، فقد شرطت الغانية على نفسها أن تعتق السلطان عندما تسمع المؤذن يؤذن لصلاة الفجر ، وتتمخض عبقرية القاضى عن التعجيل بالأذان ، ويعتد سماعه حكما بينه وبين الغانية ويجادل فى شرعية الأذان ولا يجادل فى قانونيته ، ومن ثم يصل إلى مأربه الذى نعى مثله على الغانية من قبل (ص — ١٢٠)

القاضى . . . . إن ما تقوله هذه المرأة ليس إلا سفسطة ! . .

السلطان : شرطك هو السفسطة .. فالبيع هو البيع .. هذا شىء بديهى أما الباقى فلا يلزم أحدا ..

القاضى : أجل يا مولاى .. ولكن هذه المرأة قد تقدمت إلى المزاد ، وهى على بينة من طبيعته ، وتعلم تمام العلم ما ينطوى عليه من معنى وهدف .. فتصرفها بعد ذلك على هذا النحو إن هو إلا خديعة وغش وتحايل ! ..

السلطان : إذا كنت تريد الآن أن تلقنها درسا فى الأخلاق فهذا شأنك أما القانون فلم يعد له هنا محل .. وعليك أن تكف عن التحدث باسمه .

ومرة أخرى (ص ١٨٥) :

القاضى : .. هل سمعت أو لم تسمعى صوت المؤذن ؟

الغانية : سمعت .. ولكن .. مادام الفجر لم يزل بعيدا

القاضى : لم يكن الفجر ذاته فى الموضوع .. ولكن الوعد انصب على صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر .. فاذا أخطأ المؤذن فى التقدير أو التصرف فهو مسئول عن خطئه .. هذا شأنه هو .. ولكنه ليس شأننا نحن .. أفهمت ؟ ! ..

الغانية : فهمت .. لا بأس بها من حيلة ! ..

القاضى : إن المؤذن سيحاكم بالطبع على خطئه .. ولكن هذا لا يغير شيئاً من طبيعة الواقع .. وهو أننا جميعاً سمعنا المؤذن يؤذن لصلاة الفجر من فوق مئذنته .. وإذن فكل النتائج القانونية المترتبة على ذلك يجب أن تأخذ مجراها .. وفى الحال .. هلمى إذن ووقعى ! ..

.. ..

السلطان : (صائحا) يا للعار ! .. كفى .. كفى ! .. أبطلوا هذا العبث ! كفوا عن هذا الصغار ! .. إنها لن توقع .. إنى أرفض رفضاً باتاً أن توقع بهذه الطريقة ! .. وأنت — يا قضى القضاة — ألا تخجل من اللعب هكذا بالقانون ؟ ! ..

القاضى : يا مولاى السلطان ..

السلطان : لقد خاب ظنى ! .. خيبت ظنى فيك يا قاضى القضاة ! .. أهذا هو القانون فى رأيك ؟ ! .. اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب ؟! ..

وهؤلاء الأربعة الأشخاص منهم شخصان تتقابل شخصيتا هما تقابلا

كاملا ، وهما الوزير وقاضى القضـاة ؛ فسبيل كل منهما تختلف ؛ فالوزير لا يفهم غير لغة السيف ، إلا إذا تطلبت السياسة المصانعة والخداع والتمويه ، والقاضى لايدرك غير لغة القـانون ، ولا يفقه فى السياسة شيئاً ، أو هكذا ادعى : « إنى لا أفقه شيئاً فى السياسة ولا فى مهنة حكم الناس » (ص ٧٥) . ولقد حاول الوزير أن يعتمد على القانون وهو يمارس هجومه على الغـانية وهو يدبر لهـا تهمة الخيانة ، وحاول القاضى أن يحتال بالخداع حين أمر المؤذن بالتعجيل بالأذان ، ولـكن هذا وذاك لا يغير من واقع التضاد بين الشخصيتين .

والشخصان الآخران — السلطان والغانية — قد نرى بينهما من عناصر التقابل الاجتماعى ما يجعلهما متباعدين ، ولـكنهما — لدى إمعـان النظر — يتماثلان فى فـكرهما وهدفهما ، وإن اختلف سلوكهما ، فكلاهما ينشد الحرية من طريق صعبة ، ولا يبالى أشواك الطريق . وفى هذا الحوار بينهما فى الفصل الثالث (ص ١٥٠) ما يكشف ما بينهما من تماثل :

الغـانية : .. لقد قلت لك الساعـة يامولاى : إن زوجى كان من أثرياء التجار ، له ذوق ، وكان له ولع بالشعر والغناء ! ..

السلطان : كنت من جواريه ؟ ! ..

الغـانية : نعم.. اشترانى ولى من العمرستةعشر عاما..ثم أعتقنى وتزوجنى قبل موته ببضع سنوات .

السلطان : إن حظك خير من حظى ! .. فأنت لم ينس أحد أن يعتقك .. فى الوقت المناسب .

وبعد أن يخوضا فى أحاديث أخر ، وتذكر له أنها من هواة الفن ، ويبدو عليه أن لا يصدق قولها ، تقول له (ص ١٥٥) .

الغـانية : أنت لا تصدق ! .. ولا تأخـذ قولى على سبيل الجد ! .. فليكن .. ظن بى السوء ماشئت ! ليس من عادتى الدفاع عن نفسى ضد ظنون الآخرين ! .. إنى فى أعين النـاس امرأة سيئة

السيرة ! .. وقد انتهى بى الأمر إلى قبول هـذا الحـكم .. وقد وجدت فى ذلك الراحـة لى .. ولم يعد من مصلحتى تصحيح رأى الناس ! .. عندما يجتـاز إنسان أقصى حدود السوء فانه يصبح حراً ! .. وأنا .. فى حاجة إلى حريتى ! ..

السلطان : أنت أيضاً ؟ ! ..

الغـانية : نعم .. لأفعل ما يحلو لى ..

ونحن نلاحظ أن كلا منهما اجتاز أقصى حدود السوء ، فهى - كما أقرت - أصبحت فى ألسنة الناس عاهرا ، والسلطان نزل عن سلطانه ، وقبل أن يباع فى السوق عبدا كالمتاع ؟ وهذه هى التى اشترته ، وأصبحت الألسنة تنهش سمعته بقبوله السهر معها .

الحركة المنظورة والحركة الذهنية :

لامراء فى أن القضية التى طرحتها مسرحية (السلطان الحـائر) ، وهى قضية الحق والقوة ، تحتاج أساساً إلى إعمال الفكر والروية ، وتعميق النظر ، ومقارعة المنطق أو السفسطة ، مما يفرض الحركة الذهنية أكثر مما يفرض الحركة الجسمية المنظورة .

وبالنسبة للحركة الجسمية المنظورة نشهد — فى الفصل الأول — النخاس المحـكوم باعدامه مقيداً مغلولا ليس له حق الحرية إلا فى أن يسمع أغنية الجلاد ، وهذا الجلاد ناعس لا يريد أن يصحو ، وإن صحا فليجرع الخمر ، حتى يزداد كسلا على كسل ، ويأخذ فى غناء مقلق . ثم تتحرك الغانية وخادمها للقضاء على هذه الضجة ، وتشغل الغانية بصرف المؤذن عن أذانه ، وهنا تبدأ حركة الحدث فى مجـاله نحو التأزم . ثم يأتى الوزير وبعده السلطان وقاضى القضاة للمحاكمة ، وتفك أربطة النخاس ، فلا يتحرك إلا ليدافع عن نفسه ، ثم يخلو الجو لمعركة كلامية بين السلطان والوزير والقاضى ، يتهيأ فيها السلطان لاستلال سيفه .

وفى الفصل الثانى يؤثر الخمار الجمود فيغلق حانه ، وينشط الإسكاف لعرض بضاعته ، وتبدو حركة الشرط لتسكين الناس حول منصة (المزاد) ، ويحتل النخاس قمة الحركة وتحميس الشراة ، ثم يخلو الجو لمعركة كلامية بين الغانية والرجال ، وتثار الجماهير وتستفز .

وفى الفصل الثالث نسمع حركة الجماهير بعيدة عن المسرح فى الأزقة والطرقات . أما المسرح فالحركة عليه هى حركة الأيقاظ الذين قدر لهم أن يأتوا إلى الساحة بينما الجماهير تهدر فى الأزقة والطرقات لم تغمض جفونها للحدث الجلل . وتطالعنا من حجرة الغانية حركة الترحيب بالسلطان بالحديث والموسيقى والرقص . ثم ينشط الوزير والجلاد لتدبير مكيدة للغانية ، وينشط القاضى للتعجيل بأذان الفجر ، وهنا تنتهى الحركة داخل المجال ، وتتكشف لنا السخرية (الدرامية) حين نربط بين أذان الفجر المهدر وأذان الفجر المزور ، فالأذان الأول كان للنخاس علامة نهاية الحياة والتخلص من ربقة الجلاد . والأذان الثانى كان علامة للسلطان على بداية الحياة والتخلص من قبضة الغانية . وحينئذ يظهر السلطان والغانية فى موقف أشبه بموقف الوداع ، وإن كان وداع الأحرار .

ومع هذه الحركة الجسمية القليلة ، ومع الحركات التعبيرية التى لابد أنها تطفو على وجوه الأشخاص ، وتعبر عن سلوكهم ونوازعهم — يمكن القول بأن الحركة الذهنية احتوت الحركة الجسمية للأسباب التى أبديناها قبل .

والحركة الذهنية فى المسرحية دائرة حول الحق ، الذى يقر به كل ، ولا يريد أن يمس شرعيته ، ومن هنا ينشأ الصراع ، ولكنه صراع يدور فى نفوس الناس ، وبين بعضهم وبعض ، حول الانقياد المطلق للحق ، أو الاحتيال عليه . وصلابة الحق تدفع أحيانا إلى اصطناع الوسائل لمعالجة هذه الصلابة وقد تبلغ هذه الوسائل أحيانا درجة المواجهة ، وهذا ما شهدناه فى لغة السيف التى ارتفعت فى بعض المواطن ، وتبلغ هذه الوسائل أحيانا كثيرة درجة المصانعة والمداراة باللجوء إلى الحيل ، وإلباس الحق ثوبا باطلا ، صفيقا تارة ، وشفيفا تارات ، والوسيلة فى كل أولئك هو القانون .

ونتتبع الحركة الذهنية من أول المسرحية ، فنرى النخاس المحكوم باعدامه يلتمس محاكمة عادلة على جريمة منسوبة إليه ، فهو يناقش جلاده ، الذى كفاه راحة البال أنه مأمور بتنفيذ الحكم ، فما يشغل نفسه بظروف هذا الحكم ولا بشرعيته ، ثم يقوم باقناع النخاس بحاجته (أى حاجة الجلاد) إلى الراحة والهدوء حتى يطيح برأسه بضربة واحدة لا تدع له وقتا للاحساس بالألم ، وهذا من حق النخاس عليه ، ويصور الجلاد له الصورة الأخرى الفظيعة ، عندما أطاح برأس بخيل فى سلة إسكاف ، وفى سبيل هذا الحق يضطر النخاس إلى أن يرفه عن جلاده .

وتظهر خادم الغانية لتلزم الجلاد أن يكف عن الصخب ، رعاية لحق البيوت فى التمتع بالهدوء ، ويجادلها الجلاد بدعوى أن بيت سيدتها بيت قذر وهل من حق مثله الهدوء . وتظهر الغانية التى تنضم إلى مولاتها ، وتنشد بعض الاحترام للسيدات ، ويسلم الجلاد بهذا الحق ، ولا يسلم بالصفة التى خلعتها الغانية على نفسها ، ثم كانت النعل فاصلة ، فتراجع الجلاد وابتلع شجاعته ، ولكنه زعم أنه سلب النشوة التى كان هو فيها ، وإن فى رأسه تلفا يحتاج إلى إصلاح أى إلى خمر تملأ الفراغ ، وهذا حقه فى تقديره ، وتولت الغانية ملء دماغه .

وعرفت الغانية قضية النخاس ، وأرادت أن تسهم فى وصول حقه إليه فاحتالت على المؤذن ، وأقنعته بحاجته إلى شراب ساخن فيه شفاء لصوته وصفاء ، حتى يؤدى واجبه على خير وجه فى هذا الشتاء ، وأقنعت الجلاد — الذى ملأت رأسه بالخمر — بأنه لن يضار مادام المؤذن لم يؤذن بعد لصلاة الفجر ، واعتصم المؤذن بأن الناس تغط فى النوم وقلما يستمعون إلى أذانه وأن الحى حى مترفين أكثرهم نؤوم الضحا ، وان المسجد خال إلا من رجلين غريب ومتسول ، كما اعتصم الجلاد بأن التبعة على سواه . وساعدت هذه الحيل فى استبقاء النخاس حيا ، فأتيحت له محاكمة عادلة ، حضرها السلطان ، وأعلنت التهمة على الملأ ، فأقرها النخاس ، ولم ينفها ، وإن حاول أن ينزع عن شخصه أنه مدعيها ، ويحيل مقالها على جموع الناس . وقال الوزير : « إنه يستحق الموت لثرثرته وانفلات لسانه » ، ولم يجار السلطان وزيره فى منطقه ، وجعل

يفخر بأنه من أسرة كل أفرادها عبيد هيئوا لمهنة الحكم ، ثم يدفع بالزور والبهتان دعوى أنه لم يعتق ، ويطالب إلى القاضى أن يبرز للناس صك عتقه فلما تكشف له الواقع المر وأن ليس هناك صك يحرره ، وقع فى غمة حاول الوزير أن يكشفها عنه بالاستئذان فى إعمال سيفه ، ومجابهة الناس بالبطش والقوة وأذكره ذهب المعز وسيفه اللذين دانت بهما مصر ، ومال السلطان إلى هذا لولا صلابة القاضى واستمساكه بحرفية القانون، وذهبت محاولات السلطان والوزير معه سدى وهو يرفض ، ويدعى أنه لا يستطيع أن يكذب على نفسه ولا يستطيع التخلص من القانون وهو يمثله ، ولا يستطيع الحنث فى يمين الولاء للشرع ، ويترك السلطان والوزير يفعلان ما يشاءان لأنه مضطر بحكم القانون أن يعلن أن السلطان فاقد الأهلية ، مالم يأمر السلطان بعزله أو طرده من البلاد أو قطع رأسه .

وينفد صبر السلطان ، فيأمر مرة بإيداع قاضيه السجن ، ومرة يستل سيفه للاطاحة برأسه ، وهو يرى فى كلتا المرتين أن من حقه أن يفعل ما يراه ضروريا لصيانة أمن الدولة . ويحاول الوزير — بما له من حق السياسة — أن يوافق القاضى على حل وسط وهو أن يتم بيع السلطان وعتقه سرا ،ويحتمى القاضى بحتمية الحل القانونى الشرعى ، وهو طرح السلطان للبيع فى المزاد العانى ومن يبتعه يعتقه فى الحال،ويرى الوزير أن لا أحد يقبل أن يخسر ماله على هذا النحو ويتمسح القاضى بالوطنية لاقرار حق القانون ، فيزعم أن الذين يفتدون حرية السلطان بأموالهم كثير ويلجأ إلى الأخلاقيات حين يقرر أن من علامات المجد أن يخضع سلطان للقانون كما يخضع له سائر الناس ، وينقض الوزير هذا معتمدا أن لسياسة الحكم أساليبها،ويميل السلطان إلى وزيره،ولكن القاضى لا يلين ، ولا يرى فى القانون حلا وسطا ، وإنما القانون يعترف بالأحق ولا يعترف بالأقوى . ويسقط فى يد السلطان ، ويوازن بين سيفه الذى يفرضه ويعرضه للأخطار ، والقانون الذى يحميه وهو يتحداه ، ويعلن قراره الأخير ويختار القانون

ويبدأ الفصل الثانى بين الخمار والاسكاف ، يرى الخمار أن له حقا فى

المتعة بشهود السلطان وهو يطرح للبيع ، ومن أجل هذا أغلق حانه، بينما يرى الاسكاف أن من حقه الترويج لبضاعته هذا اليوم ، ولهذا فتح حانوته وزين معرضه ، وتحين ساعة البيع فيرى الناس — حتى الأطفال — أن لهم حقا في الحصول على السلطان مادام صفقة معروضة لمن يبتاع . وقام النخاس بمباشرة البيع ،فهذا حق له الآن بعد أن ثبتت براءته ، وانتهى البيع عندما عرض رجل ثلاثين ألف دينار ، ووقع على عقد البيع بصفته وكيلا مأذونا له في ممارسة الشراء ، وامتنع من توقيع صك العتق لأن وكالته لا تشمل هذا النطاق .
وتقفز في ذهن الوزير الريبة في الرجل ، ويريد بمنطق التسلط أن يعذبه ليكشف خططه الخطيرة، وتظهر الغانية المشترية تحاج الوزير بحقها في احتياز الصفقة المعروضة للبيع مادامت مواطنة ومعها نقود ،وتحاج القاضي في شرطه الذي يسلبها حقها في الملك ، الذي استقر لها بمقتضى عقد البيع ، ويسلم القاضي بمنطقها ، وإن نسبه إلى فقيه من فقهاء القانون قادر ماجن فاجر ، ويلجأ إلى الطعن في أخلاقها ، واتهام مالها في مصدره ، إذا لا يجوز في منطقه أن يدفع إلى بيت المال،وتقارعه الغانية بمنطقه،إذ كيف قبله من قبل فيما دفعت من ضرائب ومكوس ، وطلبت تسليمها البضاعة التي إشترتها في منزلها فهذا حقها . وثارت حمية الوزير فراوده حقه في التسلط على العباد بسيفه ، ولجأ إلى تبرير شبه قانوني لاستخدامه ، فأثار جموع الناس على الغانية فحكموا عليها بالموت ودافعت هي عن حقها فيما أقدمت عليه ، فانحاز إليها فريق،وتعين على السلطان — بعد أن سدت المرأة الطريق — أن يختار بين الوحل والدم ، فاختار الوحل ، ثم حاول أن ينتزع من الغانية اعترافها بصفته ونظام عمله وحقه في ممارسة العمل حرا ، واعترفت له بما طلب إلا بحريته ، إذ أن حقها هي في ملكه حق لا ينازع فهي لا تريد أن تتركه أو تتخلى عنه ، ثم دغدغها منطق السلطان ، فسلمت له بحرية مشروطة وموقوتة .

وفي الفصل الثالث نرى تدافع الناس على الساحة ورفضهم مغادرتها بدعوى أن من حقهم الاطمئنان على سلطانهم ، ونرى صفقات رهان تبرم ،ومثل هذه الصفقات لا توجد إلا حين تتعارض الأهواء ، وكيف لا تتعارض وهم يرون مصير السلطان معلقا بهوى الغانية اللعوب . ونرى الوزير يدبر للغانية جرما

والخادم ، فإنها ظل سيدتها .

والنخاس ، صناعته الدلالة فى سوق الجوارى والعبيد ، وهو يمارس هذه الصناعة فى المسرحية مثلما يمارسها فى الحياة ، أما ثرثرته التى جرت عليه هذه المصيبة التى وقع فيها ، فهى ملازمة له وصدى لصنعته ، على أن معرفته السابقة بأحوال السلطان فى صباه كانت مادة جيدة لهذه الثرثرة ، وهى يتباهى على نظرائه بها ، وكانت أيضا تكأة للمؤلف ليستدعى بها المحكمة .

وقد وفق المؤلف — فى الفصل الأول — فى إبراز النمط الذى ينتمى إليه كل من الأشخاص الأربعة ، ومن ثم جعل كل منهم يحيي شخصيته من خلال نمو الحدث والحوار والمواقف التى وضع فيها .

فالغانية :

بدا من أول الأمر أنها مترفة ذات نفوذ ، فقد سعت فى إنقاذ النخاس من المصير الذى كان ينتظره مع الفجر ، ولم يستطع الجلاد أن يثنيها عن سعيها ولم يقاوم المؤذن دعوتها برغم قربه من سمت الصلاح . ثم دخلت (المزاد) — عن طريق وكيلها — جادة لاهازلة كالآخرين ، وقد انتوت فى نفسها أمرا لم يتكشف لنا إلا فى الفصل الثالث ، وهو أن تشجب مطاعن الناس فيها ، وترد مكايدهم فى نحورهم . ومن هنا تفسير تصميمها على احتياز السلطان ، بإغلاء سعره وتنحية المزايدين الآخرين على شرائه ، ومحاجتها العنيدة للقاضى ، ووقوفها فى وجه الوزير ومجابهتها لقوته وسطوته وتأليب الجموع عليها ، وعدم استسلامها لرجاء السلطان أن تتركه وشعبه إلا بعد أن يمنحها ليلة . وفى هذه الليلة استطاعت أن تعطف السلطان عليها من مركز القوة لا من مركز الضعف ، وأن تنتزع منه إعجابه بجرأتها وثناءه على عفتها ، مما كان له صدى فى نهاية المسرحية ، حين أمر باحترامها ، وعدها من فضليات النساء .

والوزير :

محور شخصيته السياسة . وللسياسة منطق متقلب ، تارة يميل به إلى البطش والعسف ، وتارة يرتد به إلى الملاينة والمصانعة .

كان الوزير باطشا معتسفا ، حين أمر بسفك دم النخاس دون مساءلة ، وحين أشار على السلطان بالشدة مع الناس ، وحين دفع وكيل الغانية إلى أيدى الحراس وحين ألب الجموع على الغانية ، وحين دبر لها مكيدة تظهرها فى مظهر الجاسوسة الخائنة .

وكان الوزير مصانعا داهية ، حين اعترف بخطئه وتقصيره فى عدم عتق سلطانه ، وحين حاول إثناء القاضى عن رأيه فى التصرف فى السلطان أو عن الجهر به ، وحين ظهر بمظهر الولاء للسلطان فى دعوته القاضى أن يتدبر اسرا أمر بيع السلطان وعتقه ، وحين استل سخيمة السلطان وهو يرفع السيف على القاضى ، فادعى الوزير أن القاضى ينال بهذا شرف الشهادة دون استحقاق

والسلطان :

المحور الذى تدور عليه شخصيته هو الحيرة ، التى كان يخاصمه منها عقله مضحيا بالاعتبارات العاطفية .

فهو — أولا — حائر بين رقه وحريته ، فهو يعترف بالرق ويفخر به ولكنه يرفض أن يبقى رقيقا ، يوكل إليه أمر هذا الشعب الحر ، وهو يزعم أنه لابد أعتق ، ولكن صك العتق مضيع ، فعليهم أن يبحثوا عنه ، وينشروا على الناس نصه .

وهو — ثانيا — حائر بين السيف والقانون ، فهذا وزيره يطرى مزايا السيف ، الذى خلق للعمل لا للزينة . والسلطان له من ماضيه فى الحروب وأمجاده فى قتال المغول ما يقنعه بقوة السيف وصلاحه فى الإملاء والقهر والغلب. وهذا قاضيه يحتمى بالشرع وبالقانون ، ويتشجع فى إبداء رأيه ويهدد تهديدا مقنعا باعلان القضية على الملأ ، وحين تتبدد محاولات الوزير والسلطان معه ، لا يجد السلطان مفرا من قطع الحيرة ، فيختار القانون ، وما تزال تغلى فى أعماقه مراجل الغضب .

وهو — ثالثا — حائر بين الوحل والدم ، فهذه امرأة ساقطة تشتريه ، وترفض إمضاء شرط العتق ، وتحاج قاضيه فتنتصر عليه ، وتواجه وزيره بمثل حماقته ، وتقف من السلطان نفسه موقف عناد على الرغم من ملاينته السلطان . ويسقط فى يد الجميع — ماعدا الغانية — فلا يجد السلطان مفرا

الجــــلاد : حذار أن تخجلني بشرود ذهنك أو عدم اهتمامك !

المحكوم عليه : إني مهتم

الجــــلاد : هل أنت مستعد ؟

المحكوم عليه : نعم .

الجــــلاد : لست أراك متحمساً غاية التحمس !

المحكوم عليه : وكيف أفعل ذلك ؟ !

الجــــلاد : أريد أن تلتهب بالحماسة التهابا . اذكر لي أنك تلح وتلح في أن تستمع إلى غنائي .

المحكوم عليه : ألح وألح .

الجــــلاد : إنك تقولها بفتور وبرود !

المحكوم عليه : برود ؟ !

الجــــلاد : نعم .. أريد أن يكون الإلحاح صادراً من أعماق قلبك .

المحكوم عليه : إنه من أعماق قلبي .

الجــــلاد : إني لا أستشعر حرارة الإخلاص في صوتك !

المحكوم عليه : الإخلاص ؟ !

الجــــلاد : نعم .. إنه لا يبدو في نبرات صوتك .. لأن النبرات والخلجات تنم عن حقيقة المشاعر . :

٢ — لجأ الجلاد إلي النخاس المقيد المهين ، لكي يدفع هذا عنه شر خادم الغانية ، وعد الجلاد من سقوط الهمة وقلة الشهامة أن يرى النخاس في يد الخادم نعلا تضرب بها الجلاد ، فلا يهب النخاس للدفاع عنه ، وإنما يقف مكتوف اليدين ، يتفرج من غير اكتراث ويصغي غير مهتم إلى ما يلقاه من إهانة وتحقير وسب « وليس هذا والله من المروءة في شيء » (ص ٣١) .

٣ — قام المؤذن في الفصل الأول بتأجيل الأذان ، لينعم بشراب ساخن تعده الغانية له ، ولينقذ بذلك رجلا من حبل المشنقة . وفي الفصل الثالث يقدم المؤذن الأذان عن موعده ، ليستكمل به حريه السلطان .

٤ — أشاع النخاس فى السوق القول برق السلطان ، وهو فى نظره قول برىء ، لا خطر فيه ، ولا ضرر . وفى نظر الحكام قول جارم (ص ٤٦) :

المحكوم عليه : ما فعلت شيئا قط سوى أنى لفظت كلمة بريئة .. لا خطر فيها ولا ضرر !

الوزير : إنها كلمة مروعة أثيمة ! :

٥ — لا يرى السلطان فيما قاله النخاس عن عبودية السلطان السابقة وأنه باعه طفلا ما يستحق الموت ، بل يرى الأمر على النقيض ، فقد فتح له باب المستقبل ، بينما يرى الوزير أن النخاس يستحق الموت لثرثرته وانفلات لسانه . (ص ٤٨) ..

٦ — يفاخر السلطان بولائه (السببى) إلى السلطان السابق ، ويدافع عن أسرة العبيد الأرقاء ، الذين نشئوا تنشئة قوية قويمة ، أعدوا فيها لتولى الحكم : ثم يحاول فيما بعد أن يحمل القاضى على أن يبحث فى خزائنه عن وثيقة عتقه ، أو أن يقبل اقتراح الوزير أن تتم صفقة بيع السلطان وعتقه سرا . (ص ٤٩ و ٥٢ و ٦٣)

٧ — حار السلطان وتردد مرات بين إعمال السيف و إعمال القانون — بين وزيره الذى يمثل سلطة القوة وقاضيه الذى يمثل سلطة الحق — بين الوحل والدم حين امتلكته الغانية العاهرة — بين أن يستمر فى طريقه المستقيم مغلولا أسيراً للقانون الذى اختاره وأن يجهز عليه بقوته التى صنعت له أمجاده — بين هذا السيف الصانع الأمجاد وهذا السيف نفسه الذى يخذله ساعة تقرير المصير .

٨ — يزع الوزير الناس بسيفه ، ولكنه يلجأ إلى القانون يحتمى به من بطش هذا السيف ، فهو تارة يتعلل بمنطق السياسة ، وتارة يدبر للغانية تهمة التجسس لتبرر مسلكه الغاشم منها .

٩ — يدفع القاضى المؤذن إلى أن يؤذن لصلاة الفجر قبل موعده ، ويراه يحل من الشرط الذى ارتضته الغانية . بينما رفض قبلا أن يتم عتق السلطان سرا ، مع أنه لا يخالف القانون فى شىء إلا فى صفة العلانية .

١٠ — وقعت الغانية فى حيرة بين الملك الخاص والملك العام ، فبها رغبة أن تحتاز وحدها السلطان لأنه ملكها الخاص ، وبها نزعة إلى ألا تحرم منه الشعب ، وأن تدعه يحكم ويبقى سلطانا . (ص ١٣٥) :

الغانية : لا .. لا أريد أن أتركك.. لا أريد أن أتخلى عنك .. أنت مملوك لى .. أنت لى .. لى

السلطان : لك ولغيرك من أبناء هذا الشعب كله .

الغانية : إنى أريد أن تكون لى .. وحدى ..

السلطان : وشعبى ؟! ..

الغانية : شعبك لم يدفع فيك ذهباً ليحصل عليك ! ..

١١ — ثم يلتقى السلطان والغانية عند ضرورة التضحية ، فإما أن يضحى هو بعرشه ليصبح خالصا لها ، وإما أن تضحى هى برقه ليصبح سلطانا حرا لا مملوكا وتشعر أن الأمر معلق بمشيئتها .. بكلمة واحدة منها يبقى سلطانا و بكلمة أخرى يتم عزله . (ص ١٣٦)

السلطان : .. ليس هناك غير وضع واحد يستقيم معه أن أكون لك وحدك ! ..

الغانية : ما هو ؟

السلطان : هو ألا أكون سلطانا .. أن أنزل عن العرش وأعتزل الحكم

الغانية : لا .. لست أريد لك ذلك ..أريد أن تبقى سلطانا !

السلطان : فى هذه الحالة لابد من التضحية ! ..

الغانية : من جهتى ؟ ..

السلطان : أو من جهتى أنا ..

الغانية : أتخلى عنك ؟!

السلطان : أو أتخلى أنا عن العرش !

الغانية : وعلى أنا أن أختار ؟! ..

السلطان : بالطبع ..

١٢ – يدعو الوزير إلى ملاينة القـاضى لدى إصراره على القول برق السلطان ، « إذ إن أقل عنف معه يفضح كل شىء أمام الشعب » (ص ٦٤) ، ويدعو الوزير فى الوقت نفسه إلى مخاشنة الشعب والتنكيل به (ص٥٨ و١٢٥)، مع أنه لا يتهامس إلا بمثل ما يقوله القاضى .

١٣ – كان القاضى — وهو على قيد الحياة — محتملا عناده وحمقه ، فلما نوى السلطان الإطاحة برأسه خاف الوزير أن يصبح شهيداً ، ويكون له من التأثير والنفوذ فى ضمير الشعب ما ليس لملك جبار ، وما من ميتة أروع من هذه يتمناها مثل هذا الشيخ المهدم (ص ٧١) .

١٤ – يتكىء القـاضى على الوطنية ، وهو يشترط بيع السلطان فى (مزاد) علنى ؛ فـ « كثيرون أولئك الذين يفتدون حرية السلطان بأموالهم » ، ثم يرفض شرف هذه الوطنية عندما دعاه الوزير إلى افتداء السلطان سرا بالمال دون أن يضار بيت المال (ص ٧٣) .

١٥ – ينظر السلطان إلى سيفه ويفكر فى دواعى حمله : ألللزينة أم للعمل ؟ إنه سيف حقيقى وليس من خشب ولا هو لعبة من اللعب فلماذا يعطل ؟ . ويجاريه القـاضى وهو يقول : للسيف قوة أكيدة ، وفعل سريع ، وأثر حاسم .. ولكنه يعطى الحق للأقوى .. ومن يدرى غداً من يكون الأقوى .. فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته . (ص ٧٦) .

وهنا تتم المفارقة : السيف فى يده ، والكل معترف بقوته ، ولـكن من يكون الأقوى غداً ؟

١٦ – يغلق الخمار خانته ، ويفتح الإسكاف حانوته . والداعى واحد : الإفادة من صفقة بيع السلطان .

١٧ – يرى النخاس مرتين ؛ فى الأولى مقيداً مهيناً ، وفى الأخرى حراً له الكلمة الأولى فى (المزاد) .

وهو يبيع السلطان مرتين . صبياً مرة بألف دينار ، وسلطانا أخرى بثلاثين ألف دينار .

١٨ — ينقسم الشعب فى الحكم على الغانية، بعض يدمغها بالموت ، وبعض لا يرى فى صنيعها ما يستوجب ذلك .

١٩ — ترى الغانية مباشرة السلطان لمهامه فى النهار وعودته فى المساء إليها أمراً سهلا هيناً وممكناً ، ويراه السلطان أمراً معقداً ، فالحاكم لا يحسن القيام بمهام الحكم من بيوت الآخرين .

٢٠ — ترى الغـانية شرفا يستحق أن يدفع فيه ذهب الأرض كله أن تسمع أنها تسىء معاملة السلطان، إذ ما من أحد يجسر بعد اليوم على ازدرائها .. وهذا فى مقابل إحساسها بصداقته (ص ١٣٣) .

٢١ — ملكت الغانية السلطان ، وأصبحت حريته معلقة بمشيئتها ، ثم إذا هى تستمنحه قضاء ليلة فى دارها (ص ١٣٩) ، وإن عددنا هذا الاستمناح من أدب الحديث .

٢٢ — تحس الغانية بشرف نفسها وسلامة مسلكها ، إحساسا يتحطم أمام ريب الآخرين فيها ، فتعلن إفلاسها ، وهى تجد فى هذا راحتها وحريتهـا ، وكفاها أنها القوامة على نفسها ، والحاكمة على تصرفاتها (ص ١٥٥)

٢٣ — تنعطف الغانية إلى الحب، وترغب فى معرفة أصدائه لدى السلطان ، ولعلها كانت تعرض عليه حبها من طريق غير مبـاشر ، ويقابل هذا كله انصراف السلطان عن الحب ، بدعوى شواغل الحكم ، التى لا يمكن أن يصفو معها المزاج للحب ، وإن لم تخل حياته من نسوة عشن على هامش حيـاته (ص ١٦٤)

الأوضاع المقلوبة :

فى المسرحية عدة أوضاع مقلوبة ، تسم الأحداث أو بعضا منها بالخيالية ، وهى الخيالية التى قلنا : إن « الحكيم » اقتنص منهـا مسرحيته . ومن تلك الأوضاع المقلوبة :

- منظر النخاس المحكوم باعدامه وهو يرفه عن جلاده ، والجلاد يدعوه إلى أن يرفع من روحه المعنوية .

- موقف الجلاد وهو يطلب إلى النخاس المقيد أن يهب ليدفع عنه شر الخادم ، وهى ترفع نعلها عليه .

- حديث العبد الرقيق الذى يحكم شعباً حراً .

- بيع السلطان المجيد علنا بيع المتاع ، غير واجد لدى قاضيه الأحمق فتوى تنقذ ماء وجهه .

- شرط القاضى أن يتم العتق فور الملك .

- استدراج السلطان إلى الترفيه عن الغانية بحكاية قصص البطولة والمغامرة (شهريار يرفه عن شهر زاد) .

- تقديم الأذان عن موعده ، واتخاذه حجة لتنفيذ منطق القانون ، وإنفاذ شرط الغانية .

- تملق الغانية المالكة للسلطان المملوك ، ودغدغتها لعواطفه

الأسلوب :

تمرس « توفيق الحكيم » منذ شبابه – فى العقد الثالث من عمره أو فى العقد الثالث من هذا القرن – بالأسلوب المسرحى ، ولهذا جاء أسلوب مسرحيته من أمثل الأساليب المسرحية ، وأكثرها حيوية ، وأدار حواره بحيث يكشف – فى مجموعه – عن قيم أشخاصه ، وأفكارهم ، ونوازعهم ، ولم يشأ أن يحمل الحوار وظيفة عرض أفكاره هو .

ولنا أن نعد إلحاح « الحكيم » على أن يغنى الجلاد عملا مفروضاً على المسرحية ، يريد المؤلف منه أن يصل إلى عرض أغنيته ، أى أنه يريد أن يبين لنا ولعه بالغناء ، وغرامه بالاستماع إليه ، وعرض صوته ، والتأليف فيه . وإذا صرفنا نظراً عن الوضع المقلوب الذى ربما يخدم المسرحية فى نعتها بالخرافة الأسطورية ، فان إلحاح الجلاد فى فرض نفسه وصوته على ضحيته لا يخدم ضع المقلوب بقدر ما يخدم المؤلف نفسه ، الذى يرينا قدرته على تأليف

الأغانى ، وذلك على الرغم من اتفاق موضوع الأغنية وموضوع العلاقة القائمة بين النخاس والجلاد ، وتجسيم الأغنية لهذه العلاقة عن طريق الرمز التصويرى :

يازهرة عمرها ليلة
عليك السلام من المعجبين
إذا أذن الفجر غداً تقطفين
ويسقط عنك رداء الندى
وفى سلة من حطب ترقدين
وتخفت من حواك ألحانى
ويبرق فى الجو نصل الردى
مضيئا فى يد البستانى

هذا . وقد استقامت لغة « الحكيم » بحيث يبدو عد الأخطاء عليه من باب (حسنات الأبرار سيئات المقربين) . ومن هذه الأخطاء :

ص ١٢ : « وإذا لم أشرب قل على عملى السلام » . وجواب الشرط الطابى يقترن بالفاء ، فالصواب (وإذا لم أشرب فقل ...) .

ص ١٣١ : « أنت سلطان أثناء النهار » . وظرفية (أثناء) لاتأتى من ذاتها ، وإنما تأتى من (فى) قبلها ، فالصواب أن يقال : (أنت سلطان فى أثناء النهار) .

ص ١٥٤ : « من أجل زبائنك » ويقصد أصدقاءها المترددين عليها ، وكلمة الزبائن والزبون بهذا المعنى غير عربية أصيلة ، والزبون فى العربية : الغبى .

ص ١٦٧ : « إنك تفهمنى جيدا ، لأنك فى غاية الذكاء والفطنة ، بل وفى رقة الشعور أيضا » . وفى الجمع بين (بل) و (الواو) تعارض ، فالأولى للإضراب والطرح ، والواو للجمع والتشريك .

المكان :

المكان فى المسرحية مكان واحد لم يتغير ، وهو ساحة فى المدينة ، فى حى مترف ، يقوم فيه مسجد للصلاة ، وحانة للسكارى ، وحانوت لصنع الأحذية ، وعدة دور . وأركان الساحة كلها مليئة بالحركة فى الفصل الأول ، فالحانة مفتحة ، والإسكاف يباشر عمله ، وبيت الغانية تدب فيه الحركة ، ثم تجتلب المحكمة إلى الساحة . ويتغير المشهد قليلا فى الفصل الثانى ، باغلاق الحانة ، ونصب منصة التزايد على بيع السلطان . وفى الفصل الثالث نرى المشهد نفسه ، ويستأثر بيت الغانية — أو قاعة الاستقبال فيه — بأكثر المواقف .

الزمان :

لم يجاوز الزمان يومين كاملين .

بدأ الحدث بعد منتصف الليل والفجر يكاد يبزغ ، وقضى النخاس والجلاد وقتهما ، حتى جاء المؤذن لصلاة الفجر ، فعطلته الغانية عنه ، وامتدت حياة النخاس إلى الصباح ، فلقيه الوزير ، وأعلنه بعقد المحاكمة له بعد قليل ، ونصبت المحاكمة ، وافتضحت القصة للناس ، وحاول السلطان بقية نهاره وشطرا من الليل أن يدبر الأمر ويخرج من المأزق . وفى صباح اليوم التالى — وإن لم يتضح هذا — نصب (المزاد) ، وناقشت الغانية الرجال بقية النهار ، ودعت السلطان إلى قضاء ليلة فى دارها ، حتى انتصف الليل ، حين دبر القاضى تدبيره ، وعجل بأذان الفجر ، وأطلقت الغانية سراح السلطان .

وامتد الزمان فى ضمير المسرحية إلى الوراء سنين ، حين أخبر النخاس أنه باع السلطان منذ خمس وعشرين سنة ، وكان صبيا صغيرا ، فى السادسة من عمره ضالا متروكا فى قرية شركسية ، دهمها المغول . واستعرض السلطان بعد ذلك تنشئته وحروبه ومعاركه (فى الفصل الأول) ، وكذلك استعرضت الغانية نشأتها فى دارها وهى ذات سبعة عشر ربيعا (فى الفصل الثالث) .

وكان تناول هذا الزمن العابر يطويه الحديث وتلفه الحكاية ، فلم يكن مقصودا عرضه إلا بمقدار ما يحرص صاحبه على أدائه ؛ فالنخاس كان فى معرض الدفاع عن نفسه . والسلطان أثارته الذكرى وهو يرى ما قدم من خدمات يذهب بدداً لأن مالكه السلطان الراحل أنسى ذكر عتقه . والغانية كانت تحكى للسلطان الذى استضافته قصتها ، وهى تنوى أن تمسح أثارة الريبة فيها .

ملهاة شوقى

(الست هدى)

كتب الشاعر « أحمد شوقى » ثمانى مسرحيات :

على بك الكبير (فى شكلها الأول سنة ١٨٩٣ م وفى شكلها الثانى سنة ١٩٣٢م) — مصرع كليوبترة (١٩٢٧م) — قمبيز (١٩٣٠م) — مجنون ليلى (١٩٣١م) — عنترة (١٩٣٢م) أميرة الأندلس (١٩٣٢م) — الست هدى (١٩٣٢ م ونشرت بعد وفاته) — البخيلة (لم يتمها) .

ومن هذه المسرحيات ست، من نوع المأساة ذات الموضوع التاريخى ، هى المسرحيات الست الأول ، واثنتان من نوع الملهاة ، وهما المسرحيتان الأخيرتان : الست هدى ، والبخيلة.

وكتبت المسرحيات شعراً ، ما عدا (أميرة الأندلس) ؛ فقد كتبت نثراً ، على الرغم من أن موضوعها تاريخى ، كموضوعات مسرحياته الشعرية اللاتى سبقتها ، وعلى الرغم من تمثيلها لفترة ناشطة فى الشعر الأندلسى، القريب إلى وجدان « شوقى » وعلى الرغم من أن عدداً من شخصيات المسرحية كـ « المعتمد بالله » كان يتعاطى الشعر ، ويبارى فيه .

الحدث

فى الفصل الأول :

نرى الست هدى فى دارها مع صديقتها زينب ، وتسألها الست هدى عن حالها ، وتطرى وفاءها ، وتؤرخ زينب لهذا الوفاء ، فتقول :

نحن من أربعين عاما على خير جوار بين اثنتين وود .

وهنا تنشط الست هدى ، لتصحيح هذا التاريخ ، لأنه مرتبط بشخصيتها كامرأة ، لاتعترف بسنها الحقيقية ، إلا فى حدود (عشرين عاما لاتزيد) ، وتتحدث عن أزواجها التسع ، الذين أفنت ثمانية منهم ، تزوجوها لما لها !

فما أكثر عشاقى   وما أكثر خطابى !
ولولا المال ما جاءوا   أذلاء إلى بابى !

وتستعرض فى شريط فكاهى سجل حياتها مع أزواجها منذ تزوجت « أول البخت مصطفى » ، وتصف كلا منهم بصفته ، فتذكر ما أعجبها منه وما غاظها فيه ، وتكشف عن شكل ونوع علاقته الاجتماعية بها ، وبخاصة العلاقة الزوجية بينه وبينها .

فالأول (مصطفى) :

حين يمشى تظنه   نخلة المرج ساريه
رحمة الله عليه   لم يكن يطلب ماله
لم يكن يعنيه من ذا   لك سوى قبض الإجارة

ومات فكادت تموت حزنا عليه ، ولم تجاوز سنها عشرين عاما . وبعد خمسة أعوام تزوجت الزوج الثانى ، واسمه (على) ، طمع فى ثروتها ، فهى تتحسر على زواجها منه ، فانه :

ما كان إلا مفلسا   وقعت فى حباله
يرحمه الله وكان ذا بخر
وكان إن يقعد وإن يقم نخر
وإن مشى تخرج أصوات أخر

وعاشت معه أربع سنوات صاخبة ،

ثم لما مات . ما   خلف لى إلا ديونا

فلم تبكه ، وتزوجت وهى ما تزال فى سن العشرين زوجها الثالث (عمدة البلد) :

لقد بنى بى وهو يطلب الولد
وغير أطيانى هناك ماقصد

و « مات لم يترك ميراثا » ، وإنما خلف « عشرين ذكورا وإناثا » ؛ ولذا لم تبكه ، وتزوجها ـ وهى فى سن العشرين ـ زوجها الرابع ، وهو (أديب) ؛

رائع أكثر الزمان على الصحف مغتدى

زينوه لها ، وما وقعت منه إلا على عاطل ضائع ، يحترف القلم ، ويكتب لكل من يدفع له ، ويدعى أن له دوراً فى الحياة السياسية فى ذاك العهد ، وفى فم الناس ووصمهم ؛

يكتب اليوم فى « اللوا   وغـــداً فى « المؤيد »(١)
ليـــله ، أو نهـــاره   فارغ الجيب واليـــد
رحمـــة الله عليـــه   كان لايحقـــر مالا
كان إن إفلس لا   يسألنى إلا ريالا

وتزوجت بعده (ضابطا بالجيش) ، وسيم الطلعة ، فى رتبة (يوزباشى) (٢) كانت له سلطة ، حببته إليها ؛

نهى كما شاء هواه وأمر   لقد وددت أنه زوج العمر

ولكنه طمع فى حليها ، وزين لها أن تبيع أطيانها ، أو ترهنها ، فقاومته على حبه واختلاف منهجيهما ؛

لحاه الله كان منى فؤادى   وفاكهتى ، وريحانى ، وراحى
وكنت أحبه ، ويحب طبنى   ويحـــلم بالقلادة والوشاح

وافترقا بعد ثلاث ـ بالطلاق ـ فتزوجت بعد عامين ـ وهى ماتزال فى

---

(١) اللواء : جريدة الحزب الوطنى . والمؤيد : الجريدة التى تنفق عن الانجليز .
(٢) رتبة (نقيب) الآن ، ويحمل صاحبها ثلاثة نجوم على كلا كتفيه .

العشرين من عمرها — زوجها السادس (الموظف) ، الذى كان يطمع فى مالها ويبعد عن عواطفها ، وفى وصفها إياه تقول :

ما كان فى وجنتى يقبلنى   بل همـــه فى يدى يقبلها
وعينـه فى خواتمى أبدا   يحـدث النفس كيف ينشلها

ومات ، فاسترجعت — فى سخرية لاذعة — خفته ، وحلاوته ، ولطفه ، وضيق ذات يده ؛

لم أنسه مـذ مات يوما   ما كان أبهى . ما كان أظرف !
كان خفيفا ، وكان حلوا   ومن نسيم الربيع ألطف !
ما كنت أدرى إذا تولى   أجبيـه أم قفـاه أنظف ؟ !

وتزوجت الزوج السابع (الشيخ عبد الصمد) عاش معها نصف عام ، وله لديها ذكرى لا تنمى النساء مثلها ؛ فلقد أدبها ، وجعلها تعرف كيف تخضع ، رأى غباراً عالقا بجبهتها ، فظنها نظرت من النافذة ، فهاج عليها ؛

وشمر الذيل وجـــرد العصا
وجاء بالنجـــار من ساعته
ســـد الشبابيك وسمر الكوى

واطمأنت إلى غيرته ، كما اطمأنت إلى عفته عن مالها وطينها ، لكنها تذكر بخله وشحه .

لكنه منذ كنا ما حل عقدة كيسه
يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه

وبعد وفاته — وكانت ما تزال فى العشرين — تزوجت الزوج الثامن :

(مهدى) المقـاول السرى الممتلى من الذهب

وطمع فى مالها ، وحجب عنها ماله ، ولم يرصد عواطفها طيلة عامين .

يرحمـــه الله . وإن لم أر لون فرشـه
عشت اثنتين معـــه لم أنتفـع بفرشـــه

وإنما انطوى على الهذيان والتظارف ،

لو لم يمت لمت من .. جخـه ، وفشه
يدب كالحلوف .. فى خروجه من قشه

واعتاضت منه ـ بعد وفاته ، وهى ماتزال فى العشرين ـ زوجها التاسع ، وهو محام ، متعطل ، سكير .

وهنا نسمع صوت هذا الزوج (عبد المنعم) سكران ، يناديها ويشتمها ، وتصفه لنا زينب ، وتصف سكره ومجونه ، وتدعو الست هدى إلى اجتنابه ، واجتناب بذاءته ،والهرب من وجهه، وهو ما يزال يشتم زوجته ، ويهددها ، ويتوعدها ، ويصف جمالها النافر ، وهو يخاطبها :

خداك ضفدعتان قـد أسنتا وأذناك عقربان من (قنا)
وحاجبـاك والخطوط فيهما كدودتين ا كتظتا من الدما
وبين عينيك نفار ، وجفا ، عين هناك خاصمت عينا هنا

وتتوعده هى ، وما يكاد يظهر حتى تختفى هى وصديقتها من عينيـه ، وبعد لحظات ينام هامداً ، فتودع زينب ربة الدار .

فى الوقت نفسه تسمع الست هدى ضجة من ناحيـة السلم . فتقفز إلى زينتها وحليها تتناول منها ، وتتراءى فيها حتى تدخل فتيات أربع من بنات الجارات ، يحيينها ، وتحييهن ، وتعد (خديجة) بالخاتم الزمرد ، و (أسمـاء) بالخاتم الزبرجد ، وتسألهن عن أحوالهن ، وتعرف أن أسماء مخطوبة لعمدة من عمد الصعيد ، فتحذرها الست هدى من هذه الزيجة ، بدعوى أنها جربت قبلها عمدة مثله ، والفتاة تحيل على أبيها :

الست هدى : قولى له . العمدة جربته
أسماء : أقول ؟ .. من يسمع أو من يعى ؟ !
إن أبى صعب ، ولا أجترى

الست هدى : إذن دعيني أنا أفعل . دعْنى

وتعرف الست هدى أن بهية مخطوبة من زمن لضابط فى الجيش ، فتطرى خطبتها ، وتجيبها بهية بلغة العصر :

ما اخترت – ياعمتى – ولكن أبى وأمى تخـــيرا لى
بنات مصر يخطبن . لـكن لا يتناقشن فى الرجال
نباع — ياعمتى — ونشترى ما نحن إلا عروض مال

ويتناولن أحاديث أخر ، وتغضب الست هدى من أسماء وهى تحدس سنها ستين عاماً ، ثم خمسين ، ثم تسر حين ينزل الرقم إلى عشرين ، وتقول قولا يعبر عن رأيها فى سن المرأة ، وأنه يقاس بالجمال لا بعدد الأعوام .

صون جمـال الوجوه صونا فالسن بالوجـه لا السنينا

وعند ذاك يسمع صوت رجل ، يعقبه دخوله على المسرح ، ونتبين أنه (الأغا ألماز) ، أرسلته (الهانم حرم الباشا) من حى (الإنشا) ؛ ليحمل الست هدى إليها فى عربتها :

ذات الرفارف الخفاف ، والستور المسدله
ركوبة الهـانم فى الأعياد والمواسم
إلى السرايات من (الانشا) إلى (الهياتم)

وتتزيا الست هدى لهذه الرحلة ، فى أبهى زى ؛ تلبس (الفرجية) ، وتلتفع (الشال) ، وتختار مروحة من ريش النعام بيد مذهبة ، وتتعطر بالورد والياسمين ، وتنتعل حذاء (مملكة) ، وتذهب مع الأغا ، وهى تودع الفتيات ، وتبذل لهن الوعد بالحلى ، وبما فى البيت [من بعد عمر طويل] :

وكل ما فوق صدرى وفى يدى من «مصاغ»
وكل شىء يبقى لكن بعـــد دماغى

في الفصل الثاني :

نشهد في قاعة الدار عبد المنعم المحامي زوج الست هدى يتناول فطوره ، ويدعو لمشاركته كاتبه (حلمي) ، الذي يأكل ، ويطرى المأكول ، ونشعر أننا فعلا في (حي الحنفي) فالفول المدمس مشترى من (حارة النصارى)(١) والخبز من (مخبز الرمالي) ، والزيت من (معمل البدارى) وترتاح الست هدى لإطرائه ، ويصرفه عبد المنعم عنها :

كل . كل . ولا تصغ لها فانها مخرقه
وكل شيء لم يكن قادرة أن تخلقه

ولا تتركه ، بل تقذفه بمثل شتائمه ، وتعلق على شربه (الزبيب) على الريق :

نحن — يا حلمي — هلكنا أصبح المنزل حانه
صار لا يكفى المحامي كل يوم (جمدانه)

وتظهر زينب صديقتها برهة قصيرة ، وتنصرف مذعورة ، وهي تذكر سكير العربيد الذي تراه . ويظهر (ألماز أغا) لدى الباب ، وفي حركة صبية تخفى زجاجة الخمر ، بعد حوار سريع :

الست هدى : ارم الزبيب . قلت
عبد المنعم : لا
الست هدى : يستهزئ الناس بنا
قم امض — حلمي — بالزبيب . . . بل به أمضي أنا

ويدخل الأغا ، ليبادل عبد المنعم تحية مقتضبة ، وحلمي تحية مستمرة وثناء ، ويبدى الأغا رغبة في محادثة الست هدى، فيعجلها عبدالمنعم إلى الخروج معه ويشيعهما ساخراً :

---

(١) حارة السقايين الآن .

امضى ـ هدى ـ هلمى شيعى الأغا   الأخت ـ ياهدى ـ تشيع الأخا

ويرجع إلى خمره ، ويحادث كاتبه حلمى أن يكون حذراً ، ونفهم أنهما انتويا أمرا :

عبد المنعم : الآن تأتى هدى فكن فطنا ـ حلمى ـ وكن ثعلبا ، وكن حذرا إن هدى ذئبة .

حلمى : على أحـــل   سوف ترى ما أكون . سوف ترى

ما ذاك أول نصب   جربت فيـــه صبيك

عبدالمنعم : احفظ لسانك ـ حلمى ـ   فـال زوجى مالى

وتعود الست هدى ، ويتكشف الأمر الذى كانا عليه اتفقا :

عبدالمنعم : الآن أصغى ياهدى   مسألة آن بها أن يعتنى

الست هدى : وبم تريد أعتنى ؟

عبدالمنعم : بمكتبى

الست هدى : وما الذى له جرى ؟! ..

عبد المنعم : يكاد مكتبى يكون مقفلا

الست هدى : ما ضرنى أن يقفلا ؟!..

حلمى : سيدتى ، المكتب (أبعادية)   هل تتركانه سدى ؟! ..

غلته ألفان كل سنة

الست هدى : وكيف ذاك ؟ ومتى ؟

حلمى : بل زاد عن ذلك ياسيدتى

بالأمس ... من عام مضى

الست هدى : وما الذى تريد أن أصنعه ؟

حلمى : مدى لزوجك اليـدا ...

الست هدى : وكيف ـ يا حلمى ـ ؟

نبيع الطين أو نرهنه إلى مدى

وترفض الست هدى ، وتندب حظها ، وتخاف إظلام مستقبلها إن باعت طينها ، فتقول لنفسها :

لولا فدادينى وغلاتهـا ما طاف إنسان على بابى
بها تزوجت ، وفى قطنها كفنت أزواجى وخطابى

وتنادى رضوان خادمها ، وهى تنوى أمرا تواجه به أمر زوجها وكاتبه وتهمس إلى رضوان أن يدعو صديقاتها على الفور ، ويعاود عبد المنعم وحلمى محاولة إقناعها بالعمل على إنقاذ المكتب ، ولا تقتنع ، ويلقى عبد المنعم بالقفاز وهو يجرحها بقوله :

إنى لم أخطبك — يا هدى — لفرط حسنك
ولا تزوجتك — يا صغيرتى — لسنك
ولا وقعت فى البـلاء لسواد عينـك

ولا تتردد هى فى أن تعيد إليه القفاز ، وهى تجيبه :

الست هدى : إذن لطينى بى تزوجت ؟

عبد المنعم : أجل ... لطينك

ويدخلان فى مشادة كلامية ينهيها يائسا بقوله : « إذن . لابد لى من فلق راسك » . وتسرع هى إلى العصا ، فيصعق عبد المنعم ، ويجبن ، ويدعو حلمى أن يكون شجاعا وينتزع منها عصاها . وهنا يرتد حلمى إلى طبيعته ، وينسى حتى إخلاصه المحدود لسيده ، ويتخلى عنه متمثلا بقول الشاعر :

رأيت رجالا يضربون نساءهم فشلت يمينى يوم تضرب زينب

وفى اللحظة تظهر (زينب) ، وتكون قد سمعت اسمها مضروبا ، فتثور ، ومن ورائها نساء الحارة ، وتخاف الست هـدى أن يهجمن على حلمى ، فتبعدهن عنه بقولها :

ما قالهـا كاتب المحامى وإنمـا قالهـا المحامى

ولزينب ثأر عند المحامى ، فأطبقت عليه هى ونساء الحارة ضربا مبرحا ، وحلمى يشهد المعركة ، ويؤججها ، ويصف أدواتها .

انظر إلى الزحافه
تدور فى لطافه
كعنق الزرافه

[وتلك] تلك المغرفـة كالعقرب المؤلفه

والست هدى تسخر من زوجها، وتجعله يجتر مع العصا ما بلعه :

هــذا هو الفول فـكل هــذا الزبيب فاشرب

ويسلم لها الراية ، ويطلب إليهـا أن تكف الحرب . وتقف الست هدى ظافرة ، تطرده وهى تطلقه ، إذ كانت العصمة فى يدها :

امض — يا نذل — لا تعد إنك اليوم طـالق

الفصل الثالث :

فى دار الست هدى (بعد وفاتها) نجد السيد العجيزى آخر أزواجهـا فى حجرة بالطبقة العليا من الدار يناجى نفسه ، فرحا بصيرورة مالها إليه ، فقد ظفر منها بالطين فى (بنها) فهو يسائل نفسه عن قيمته ، وظفر بالبيت المهندم المنور ، فهو يسائل نفسه عن ثمنه :

قــد قيل لى : هى ألف وقيل : ألف ونصف

ويجيل نظره فى أثاث البيت وفرشه ، ويبحث عن جواهر الست هدى وحليها « أين ترى موضعها الخفى ؟ » ، وينادى (رضوان) الخادم من أجل ذلك ، ويجيبه :

رضوان : « مصاغها » يا سيدى ليس هنا
العجيزى : أين إذن ؟
رضوان : فى منزل الباشا (صفر)
قد ذهب الأغا به فى علبة

العجيزى : منذ متى ؟

رضوان : من نحو شهر قد غبر

ويمنى العجيزى نفسه بأن الحلى والجواهر أمانة أودعت خزانة الباشا :

العجيزى : أمانة ثم ترد !

رضوان : سيدى أعلم منى بالدخائل الأخر

وكانت إجابة رضوان هذه كفيلة بذهاب فكر العجيزى كل مذهب ، ولكن حضور أصدقائه (أحمد وعامر ومحمد) أزاح إلى هامش شعوره ما كان يفكر فيه ، إذ أسرع إلى الترحيب بهم ، وغادرهم لبعض شأنه ، فجعلوا ينفسون عليه ما آل إليه ، ويعدون الثروة هنا وهناك ، ويوازنون بين إفلاسه الماضى وغناه الطارىء ، ويطمع (عامر) فى استئجار الطين فى (بنها) ويعود العجيزى ، ولا نلبث حتى نرى زائرين آخرين ، هما (مصطفى النشاشقى) و (الشيخ الحلبى — فقيه المسجد الزينبى) ، وهذا الشيخ لم يكتم محمد وأحمد شعورهما نحوه ، فهو مزور ، خرب الذمة ، مخرب البيوت ، ويتلقى العجيزى — فى السر — من النشاشقى نشوقا « يليق للوارث زوج الست » . وفى الحال يدخل (عبد اللطيف — شيخ الحارة) ، فيحكى ذكرياته عن البيت وصاحبته ، ونسمع صوت (داود المغنى) ، ويرغب بعض الحاضرين فى استدعائه ، وينشط العجيزى لصرفه هو وزوجته ، إذ إنه لا يليق بمثل من هو فى مكانه الجديد أن يستقبل أمثال هذا ، كما أنه يخشى تخليطه ، واستضحاكه عليه ، ويأتى زائر آخر ، نتبينه بعد قليل ؛ إنه (سلمان المرابى) جاء يطلب من العجيزى دينا ، ويعلق الحاضرون على زيارته ، ويدافع العجيزى عما قد يتهم هو به من الفقر والاستدانة ، وهم لا يبالون :

العجيزى : سلمان — يا إخوان — لم يأت لدين أو سند

عامر : وما يضر الدين ؟ . لم يخل من الدين أحد

العجيزى : لا . بل علاقتى به . . علاقة من البلد

آباؤه كانوا وآبائى شيوخا وعمد

ويخفى سلمان السبب الحقيقى فى زيارته ، بمجاملة لمدينه ، وينفردان حيث

يؤجل الدين ، مقابل زيادة وربا جديد ، ثم ينفرد سلمان بمصطفى النشاشقى لمثل ذلك .

ويخوض بعض الحاضرين فى النشوق الطيب، ويفخر النشاشقى بمشتريه : الباشوات ، والمفتى ، وشيخ الأزهر ،وسيدات الخط . ويعلق عامر فى سخرية على ذكر السيدات ، فيذكر النشاشقى أن أمه (أم عامر) تبتاعه منه،ويغضب عامر لذكر المخدرة ، ويسرع إلى عصاه ، كما يسرع النشاشقى إلى عصاه ، وهو يرمى عامرا بمهانة مهنته — السمسرة — واحتدا وكادا يشتجران ،لولا تدخل العجيزى ، الذى أذكرهما حرمة الميتة ، وحق البيت .

وهنا دخل الأغا باكيا مولولا ، يذكر بيتا قد خرب ، وسيدة « كالبدر سناء وسنا » طالما رحبت به ، ووجد لديها « طيب اللقا » ، وجعل العجيزى يهون عليه ، ويدعوه إلى التجلد ،ويقع الأغا مغمى عليه ، ثم يفيق وهو يعاود ذكر سيدته والأسف عليها، ويتمايل،ثم يسقط ،ثم يقوم، ويذكر وصاة سيدته ، التى كتبتها قبل زواجها من العجيزى بعام :

كتبتها وأشهدت مفتى القطر عليها وقاضى الإسلام

وتلتمع عينا العجيزى ، وتهتز مشاعره ، ويقبل على الأغا ، مدفوعا بالاستطلاع — على الأقل — ويحسن الإنصات إليه ، وسؤاله ، ثم يترنح العجيزى من أسى وانفطار، وهو يسمع بأذنيه أنباء ثروته المضيعة . فالحلى والجواهر :

لعشر من نساء الحاره من كل جارة وبنت جاره

والبيت : وقفته لبنت أول زوج

وأثاث البيت هــذا جاء أيضا فى الوصيه

أصبح البيت وما فى الــبيت ملكا لبهيــه

والطين أيضا أوقفا . . !

لمن ؟ بيت الله والروضة قبر المصطفى

ويحاول الفقيه الحلبي أن يعزيه وهو يقول له :

اصـــبر ـ أخى ـ تعز ما هـــذا الجزع
هب أن ذلك الزواج ما وقـــع
ليس الحياة غـــير رى وشبع

فلا يطيق العجيزى عنه صبرا ، فيهجم عليه ، ويخاطبه بمثل منطقه :

هب أن رأســك انفلق
هب أن مخـــك انـــدلق
حتى جرى عـــلى الزلق

وتتبدد أحلام الجميع وأمانيهم ، ولا يتمالك (سلمان المرابى) الذى وقع له العجيزى منذ قليل صك الدين ، فيهذى هذيان المحموم ، ويبـكى قائلا :

هذا العجيزى مزيج من غباء ونكد
قـد جاء مصر هاربا من الديون فى البلد
ومـاله من عمـل فيها ولا له أحـــد

ولكنه يتذكر سند الدين ، ومن طبيعة المرابى أن يملى لنفسه أكثر مما يملى لمدينه ، فيقول معللا نفسه :

لكن عليه سند . .

ويسرع النشاشقى الفريسة الأخرى لسلمان المرابى ، والذى اغتبط ولاشك لما منى به سلمان من خسارة ، فيهدده شامتا :

. . اذهب . كل . اشرب السند !

وتعجب النغمة الجميع فيقولون مع ستارة الختام :

. . اذهب . كل . اشرب السند !

الفكرة ـ الهدف :

تصور المسرحية عصر الحريم ، الذى ورثناه عن عهد المماليك ومن إليهم ، فهذه المرأة (الست هدى) تجعل الرجل لعبتها ، ثم هى لا تريد أن تسلم للواقع حقيقة

عمرها ، وإنما هي تخفيه وتجادل فيه ، وتستعمل الأصباغ والأزياء ، وتستخدم المال – الذى أوتيته من أيدى الباشوات وهوانم القصور – فى التقاط الرجال وضمان وجودهم فى منزلها على صورة ما ؛ إذ إنها لا تستطيع أن تعيش بدون رجل ، ولكن هذا الرجل الذى لا تستطيع هى أن تعيش بدونه يجب أن يلقى السلاح أمامها ، وينزل لها عن عصمتها منه ، ويكون (شخشيخة) ، ولا مانع فى أن يلقى السمع والطاعة ، شريطة ألا تمتد عيناه إلى أكثر من المأكل والمشرب والملبس وملذات الحياة المعهودة ، فلا يطمع فى جواهر (الست) أو أثاثها أو أطيانها ، وإلا فله الويل والثبور وعظائم الأمور . ويسندها فى مواجهة هؤلاء الرجال أولا عطف هوانم القصور فى (حى الإنشا) ، وثانيا صفقة عقدتها مع نسوة (حى الحنفى) الذى تقطنه وفتياته أن يكن معها ومن حولها ولا يتخلين عنها فى مقابل وصيتها لكل منهن بقطعة غالية من جواهرها التى يتحلب لها لعاب من كان فى مثل هؤلاء النسوة والفتيات .

وعاشت هذه المرأة « الرجلة » على هذه الصورة ، وعليها ماتت ، حتى أيقن آخر زوج أنه حظى بالمأمول ، فأسرف واستدان على حساب التركة الموعودة ، وهنا أطلت الست هدى من قبرها تسخر منه ، وتهدر أحلامه ؛ فقد كانت من قبل عام أنفذت وصيتها كما وعدت . وهذا هو ما يجعل الفكرة التى أراد « شـــوقى » عرضها فى أول المسرحية ترتبط بحقيقتها المجسدة فى آخر المسرحية .

الأزمة :

المحور الذى دارت من حوله عقدة المسرحية هو المال المبذول من بعد وفاة صاحبته الست هدى ، فهؤلاء الأزواج لم يتقدموا – واحدا وراء الآخر – إليها ، إلا طامعين فى هذا المال . وتعطينا الست هدى فى أول الفصل الأول مفتاح أطماعهم فيما تقوله لصديقتها زينب ، تعليقا على أحاديث الجيران عنها .

يقولون فى أمرى الكثير . وشغلهم   حديث زواجى أو حديث طلاقى
يقولون : إنى قد تزوجت تسعة   وإنى قـــد واريت التراب رفاقى

وما أنا « عزريل » ، وليس بعالهم تزوجت . لـكن كان ذاك بمالى
و تلك فــدا دينى الثلاثون ، كلما تولى رجال جئنــنى برجال

وكذلك فيما تقوله النسوة والفتيات اللائى يصادقن الست هــدى ، وفى أعماقهن الأمل فى احتياز هذا المال ، وإن أبدين تعففا ، وسألن الله لها طول العمر ومعيشة الأبد ، على نحو ما نشهده من هذا الحوار بينها و بين اثنتين من هؤلاء الفتيات ، فى نهاية الفصل الأول :

الست هدى : أنت — ابنتى — ستأخذين خاتمى الزمردا !..

خديجة : اليوم ياعمة ؟

الست هدى : لا . . !

خديجة : متى إذن متى ! . .

الست هدى : غدا ! . .

- من بعد موتى . .

خديجة : لاتموتى . . أنا — عمتى — الفدا . .

الست هدى : (لأسماء)

وأنت ياأسماء إذا مت غدا

أخذت هذا الخاتم الزبرجدا

أسماء : لا كان — ياعمة — عشت الأبدا ! . .

وفى الفصل الثانى يأتى عبد المنعم زوجها المحامى بحيلة — أو بمشروع جريمة — دبر لها مع كاتبه حلمى ، باطنها ابتزاز مال الزوجة ، وظاهرها زيادة مال الأسرة . ويقول عبدالمنعم لحلمى الذى يفخر بأن مايقدمان عليه ليس أول ابتزاز مارساه:

احفظ لسانك — حلمى — فمــال زوجى مالى

فيعطيه أساس تدبيره ، لافرق بين مال الزوج والزوجة ، وهذه الزوجة — فيما يقول حلمي — « عن صاحبها تحمل » ، ويجرى حلمى فى هذا الطلق ،

يحاول إقناع الست هدى، بعد أن أعان عبد المنعم إشارة الهجوم عليها .

عبد المنعم : الآن أصغي -ياهدى- مسألة آن بهـــا أن يعتنى

الست هدى : وبم تريد أعتنى !

عبد المنعم : بمكتبي . .

الست هدى : وما الذى له جرى !

عبد المنعم : يكاد مكتبي يكون مقفلا ! . .

الست هدى : ما ضرنى أن يقفلا ؟ ! . .

حلمى : سيدتى ، المكتب « أبعادية » . . هل تتركانه سدى ؟ ! . .
غلته ألفان كل سنة !

الست هدى : وكيف ذاك ؟ . . ومتى ؟

حلمى : بل زاد عن ذلك — ياسيدتى —
بالأمس من عام مضى

الست هدى : وما الذى تريد أن أصنعه ؟

حلمى : مدى لزوجك اليدا . .

الست هدى : وكيف — ياحلمى — ؟

حلمى : نبيع الطين . . أو نرهنه . . إلى مدى

الست هدى : طينى أنا أبيعه ؟ . . أرهنه ؟ . . ماذا تقول يافتى ؟

حلمى : لقد عرضت صفقة رابحة
إن أنقذ المكتب أنقذنا الغنى

الست هدى : حلمي ، تعقل ! . .

وأغرقت الست هدى نفسها فى وساوسها ، واتضح لعين خيالها المصير الذى تنحدر إليه :

لولا فدادينى وغلاتهـــا ما طاف إنسان على بابى
بها تزوجت ، وفى قطنها كفنت أزواجى وخطابى

وتنمرت تنقذ نفسها من هذا المصير ، فأرسلت خادمها رضوان إلى صديقاتها ، يدعوهن لمعركة ، وعبد المنعم وكاتبه حلمى لم ييئسا بعد ، والمرأة تجبه زوجها ، وتدفعه عنها ، وعن أطماعه . وكانت محنة ، تعرض لها كلا الزوج والزوجة : الزوج المحامى ذو اللسان الذرب لم تجده حججه ، ولا دفاع كاتبه — صاحب القدرة القانونية فى الاحتيال وابتزاز الأموال — فى إقناع الزوجة بوجاهة ما يعرضه زوجها ، وهى تدرك النهاية المخزية التى تؤول إليها إذا أفلتت من يدها ثروتها ، فاعترك الزوجان ، وتشاحنا ، واستنجد كلاهما بمن ينجده ، وارتفعت عصى النسوة ، وآثرت عصا حلمى السلامة ، فضربت النسوة المحامى ، وهن يقلن ملتذات :

اضربنه . . حـــتى يقع !
اضربنه . . خـــذ يالكع !
كيف ترى . . أين الوجـــع ؟

وانتهى الفصل الثانى بطلاق عبد المنعم ، وطرده من بيت الزوجية الناعم .

كان يظن أن المسرحية يمكن أن تنتهى عند هذا الفصل . ولكن كانت أمام « شوقى » — فيما يبدو — مسألتان ، فهو يعالجهما فى الفصل الثالث :

المسألة الأولى : امتداد للشريط الذى قدمته الست هدى فى أول الفصل الأول عن أزواجها السابقين ، الذين أبلتهم واحدا بعد واحد ، وإثر طلاق عبد المنعم تقفز إلى الذهن زيجة جديدة ، وفعلا نجد العجيزى الزوج الجديد — العاشر — نياجى نفسه فى بداية الفصل الثالث طويلا ، ويمنيها الأمانى ، ويتحدث فرحا مبتهجا عن المال والبيت والذهب والحلى والأطيان ، وتشيع فى حديثه لهجة

الطامع الوثق أنه حصل على مالم يحصل عليه الأزواج التسعة ، فهو لم يكن مثلهم مخيب الرجاء، ضيع السعى ، ولا نكاد نحس أن الست هدى فارقت الحياة، إلا بعد طويل مناجاته ، حين يسأله رضوان الخادم عن جواهر الميتة :

رضوان ، قل – يا ولدى – أين مكان الضيعة ؟
فى أى موضع – يا ترى – جواهر الميتـــة ؟

إذن ماتت .. ومن هنا نبدأ فى استقبال منطق «شوقى» الساخر من الأحياء.

المسألة الأخرى : – وهى تتصل من الأولى بسبب – فالست هدى أطمعت الجميع فى مالها ، ووعدت كلا أن تذكره فى الوصية ، وكانت تجعل من ذاك حيلة ، تستبقى بها الناس إلى جوارها ، وتستديم بها طاعتهم وولاءهم ، فهى تعلم أن فرار هذا المال من يدها معناه فرارهم ، وكنا فى شك أن تنفذ وعودها ، حتى يعلم الزوج الأخير – ونعلم معه – أنها أنفذت وصيتها فى بداية مرضها الأخير – أى فيما بين الفصل الثانى والثالث – وهو عمل لم يتكشف لنا منظوراً على المسرح ، وحين تكشف لنا صدم توقعاتنا ، وأراحنا ، وزادنا إحساسا لسخرية من العجيزى – الذى سخرت الست هدى فى شخصه من الرجال – فقد ظل يمنى نفسه الأمانى ، ويبنى قصوراً – نعرف أنه يبنيها فى الهواء – ويحاول أن يصرف (ألماز أغا) عن الحزن ، فالحزن فى نظر العجيزى ليس له داع :

قم – يا أخى – انهض .. قل .. تكلم .. هات . . بين . يا أغا
مانحن فى مأتمـــا .. مأتمـــا قـــد انقضى
وكلَ حى .. ميت .. يوما .. وإن طال المدى

وفى هذه اللحظة التى نسميها – مسرحيا – بقمة الأزمة ، يحدث الانقلاب المسرحى ، فالأغا يخبر العجيزى بمصارف التركة مصرفا بعد مصرف ، والعجيزى يجتر آلامه ، ويلعق جراحه ، وهو يفيق – أو يموت : سيان – على الواقع المر، الذى بدد أمله ، وهزئ من رجوليته .

الشخصيات :

فى المسرحية شخصية وحيدة ، تضطلع بالدور الرئيسى الوحيد ، وهى شخصية (الست هدى) ، فهى صاحبة المسرحية كلها ، جمعت الرجال والنساء من حولها ، واستبقتهم إلى جوارها ، وجعلتهم يلعقون فتاتها ، ويطرون وجاهتها ، ويسعون فى إمتاعها والترفيه عنها ، وتلاعبت بهم ، وهم راضون بما تصنع ، ناعمون بخيرها العاجل ، أو مؤملون فى ثروتها المؤجلة . ومن بعد وفاتها لم يشأ « شوقى » أن ينعى روحها ، وإنما استحضره طيلة الفصل الثالث ، ليدفن أمانى الرجال ، بعد أن يهزأ منهم ، ويريهم الشماتة .

ومن عدا الست هدى شخصيات جاهزة . وقد يكون لكل من عبد المنعم والعجيزى وألماز أغا دور نشيط ، ولكنه لا يقيم أركان الحدث ، ولا يسهم فى نموه ، فالحدث قائم بالبطلة التى استأثرت به حية وميتة ، والحدث نام بإرادتها مرتبط بمشيئتها وهى حية ، وقف عليها وهى ميتة .

فعبد المنعم : زوج كسائر الأزواج ، أتيح له أن يرينا أنموذج الزوجية مع هذه السيدة ، واحتال على مالها فما أفادته حيلته ، وإنما ارتدت إليه ضربا وركلا ورفسا ، ثم طلاقا بائنا . أطلعنا على معدن رجوليته المحدودة ، حين عرفنا أنه نزل عن عصمة زوجته منه .

والعجيزى : زوج آخر كهؤلاء الأزواج ، أتيح له أن يجمع لنا مجتمع الرجال ، ويكشف لنا عن مجرى تفكير هذا المجتمع إذ يقفل على نفسه ، ولكن هذا المجتمع ما يلبث أن ينهار من إصابة مباشرة ، سددتها الست هـــدى من وراء الغيب .

وألماز أغا : تابع يأتمر بأمر سادته ، فلا رأى له ولا حيلة ، وتظهر حيوية دوره فى نهاية الفصل الثالث ، حين جاء يقذف العجيزى وسائر الرجال بالوصاة التى أذهلتهم ، ونكبتهم فى آمالهم .

والباقون خمسة عشر شخصا ، دور كل منهم أقل شأنا من دور أي من هؤلاء الثلاثة ، وإن أسهموا جميعا فى مساعدة البطلة على الاضطلاع بدورها الرئيسى ، وفى إشاعة الحركة ، واستبقاء جو الفكاهة .

فزينب : صديقة للست هدى موافقة ، صناعتها السمر والمنادمة ، وعملها لايجاوز مثل عمل (شاويش الفرح — أو — كداب الزفة) . نراها ثلاث مرات : فى الفصل الأول تعلق على حديث الست هدى عن أزواجها ، وليس عندها ماتقوله لها فى كل مرة إلا هذه العبارة ، التى أصبحت لازمة :

أجـــل .. تعيشين .. وتدفنينا

حـــى تصبى منهم البنينا ..

ولا شك فى أن هذه العبارة تستثير ضحك المتذوق .. فإذا أتيح لهـذه العبارة أن تمط ، وأن تتشدق بها ممثلتها ، أثارت ما فوق الضحك .

ثم تنشط زينب ، هربا من عبد المنعم السكير ، وخوفا من أذاه ، وفى الفصل الثانى تهرب منه مرة أخرى ، ثم تعود إليه بدافع الولاء لصديقتها والرغبة فى الثأر منه ، لتوسعه — مع صواحبها — ضربا .

وهذه السيدة والأوانس الأربع الأخر (خديجة ، وأسماء ، وبهية ، وإقبال) يشكلن مع الست هدى مجتمع النساء ، الذى استأثر بأحداث الفصل الأول ، ووضع اللبنة الأولى فى بناء المواجهة .

وحلمى : كاتب المحامى شخصية جاهزة ، استحضرت لأداء دورها فى الحياة ، فهو قد عرف وسائل الاحتيال ، ومارس ابتزاز الأموال ، ومن هنا اعتمد عليه المحامى فى تنفيذ جريمته أو مشروع جريمته ، وأدى حلمى دوره فى المسرحية بمثل ما يؤديه فى الحياة ، ولم يزد سوى أنه خاف العصا ، فتخلى عن صاحبه ، أو أنه استيقظ ضميره ، ولعل ضميره يستيقظ فى الحياة أيضا :

عبد المنعم : طر — ياجبان — وانتزع من الخبيثة العصا

حلمى : بل الجبان من يجرد .. العصا على النسا

تريد أن نأخـــذ بالقوة منها ما لها؟
فمالهـــا لا تستميت فى الدفاع . . ما لها ؟

ورضوان : خادم الست هـدى ، توجهه إلى صواحبها ، فيدعوهن إليها ، ويشارك فى ضرب عبد المنعم . ويسأله العجيزى عن مكان الثروة ، فيجيبه بما يعلم ، ويطلب إليه خدمة أضيافه ، فيخدم ، ولا يحجم .

وسلمان المرابى : رجل لاهم له إلا تثمير ماله من طريق الربا ، فهو ينتهز ما آل إلى العجيزى من ثروة ، ويأتيه مطالبا بدينه ، أو محيلا على أجل صحيح أن المسرحية ختمت به ، وذلك لأن « شوقى » كان يريد أن يصيبه من الضياع ومن السخرية نصيب بعدما تكشف أنه الوحيد الذى يمتص ثروات الأغنياء وتلك لفتة اجتماعية من « شوقى » تستحق التنويه .

وغير هؤلاء من أصدقاء العجيزى ومعارفه (محمد،وأحمد،وعامر السمسار ، والشيخ الحابى ، ومصطفى النشاشقى ، وعبد اللطيف شيخ الحـارة ، وداود المغنى) — كل هؤلاء طلاب حاجات ، وإنما يسعون فى خير أنفسهم ، عسى أن ينالوا دون جهد مما أصاب العجيزى دون جهد .

ولم ينس «شوقى» أن يسم كلا منهم بمهنته ، فعامر يتحدث عن الأطيان، ويخبر أنها صائرة إليه بالإجارة ، والشيخ الحابى فقيه لاذمة له ، يدور مع الهوى ويميل ، والنشاشقى يروج لنشوقه ، وشيخ الحارة يحكى عن نفوذه ونفوذ أبيه فى الحى ، ويعلن عن خبرته بتاريخ الدار ، وبموقعها ، وداود المغنى يسعى للتبسط ، ويجر معه زوجته ، ويخشى العجيزى عارهما ، فيصرفهما عن مجتمعه

ولنا سؤال لابد منه حول شخصية (بهية) ؛ فهى فى الفصل الأول رابعة الأوانس اللائى جئن الست هدى ، ووعدتهن بجواهرها وحليها وبكل شىء فى بيتها ، وهى التى أخبرت الست هدى بخطبتها من زمن لضابط فى الجيش ، ولم تتخير خطيبها :

ماأخترت — ياعمتى — ولكن أبى وأمى تخيرا لى !
بنات مصر يخطبن .. لكن لا يتناقشن فى الرجال !
تباع — يا عمتى — ونشترى مانحن إلا عروض مال !

وفى الفصل الثالث نشهد هذا الحوار :

العجيزى : والبيت ـ ياأغا ـ أجب.. البيت ماأصابه ؟! .

الأغـا : وقفته لبنت أول زوج .

الحلـبى : إن هذا قضاء حق قديم

العجيزى : . . . وأثاث البيت هذا ؟

الأغـا : جاء أيضا فى الوصيه

أصبح البيت وما فى البيت ملـكا لبهيه .

فهذه (بهية) بنت (مصطفى) أول زوج،قد نالها من الوصيه البيت وأثاثه. ونستطيع أن نعد بهية هذه غير بهية تلك ، وربما احتمل الأمر وجودشخصية واحدة باسم بهية ، وسياق الأسماء يرجح هذا ، إذ إن « شوقى » كانت لديه مندوحة فى اختيار اسم آخر مثل: سنية / هنية / علية / زكية . وعلى هذا تكون خطبتها التى أنبأت بها فى الفصل الأول قد تمت قبيل ولادتها أو بعيده ، وهذا أمر مايزل مرعيا فى مجتمعنا الريفى المصرى ، ولا يعيب هذا الاحتمال إلا جهل الست هدى بأمور هذه الفتاة وهى ابنة زوجها الأول ، فلعل هذا الزوج لم يذكره لها ، ولهذا سألت الفتاة عن خطبتها ، أو أنها أنسيت ذلك بحكم السن المتقدمة التى لانريد أن نعترف بها ، أو بحكم واقعها ، وهو أنها لانعيش إلا ساعتها .

الحركة المنظورة :

تبدأ الحركة المنظورة مع بداية المسرحية ، حيث نجد الست هدى تنشط لرد صديقتها زينب عن الاسترسال فى مسألة عمرها وتاريخ صداقتهما . ثم نشاهد حركات انفعالية وعصبية على الست هدى ، وهى تحكى عن أزواجها السابقين ، فهى تارة تعبر عن رضاها ، وتارة تتحسر على بختها ، وتارة تتباهى ، حتى يقبل عبد المنعم يترنح من السكر ، وتتحفز الصديقتان لرده ، ثم تختفيان منه ، حتى ينام .

بعد هذا تتحرك الست هدى لزينتها ، وتستقبل الأوانس الأربع اللائى تدعوهن إلى رؤية حليها ، وتتسع أحداقهن لما يزين من أزياء ، وألوان ، وأصباغ ، وأرواح ، ويساعدنها فى التزيى والتزين ؛ حتى تليق للقاء الهوانم الساكنات القصور .

وفى الفصل الثانى : يتحرك عبد المنعم ، ليتناول فطوره وشرابه ، ويدعو إليه حلمى ، الذى يشاركه مطعمه ، ويطرى ـ وهو يتلمظ ـ ما يطعمه ، ثم يأتى ألماز أغا فتدور معركة سريعة حول زجاجة الشراب ، تريد الست هدى أن تخفيها ، ويمانع زوجها ، حتى تودع الأغا ، فتعود إلى زوجها وقد أخرج كأسه من مخبئها ، ويتجادلان ـ بمشاركة من حلمى ـ فى المال وإنفاقه ، والأرض ورهنها أو بيعها ، ويثور كلاهما بالآخر ، وتأتى النسوة مشمرات عن سواعد الغضب ، ويشاركهن رضوان الخادم فى ضرب عبد المنعم ، أمام حلمى الذى آثر السلامة ، واحتمى بالمروءة التى شارك فى إهدارها منذ قليل .

ويبدأ الفصل الثالث بحركة مناجاة ، كشفت عن طوية العجيزى ونيته . وفيما يتحرك هو ليثلج صدره بأنباء التركة المفاجئة ، يأتيه الزائرون زائرا تلو زائر ، كل يحدق فى البيت وأثاثه ، ويتحلب لبابهم لمثل ما أصاب العجيزى ، ويتعاورون الغمز واللمز ، حتى يقع ألماز أغا فى أوساطهم ، ويبكى ، ويولول ، ويسقط إعياء ، ثم يفيق ، ثم يلقى بالخبر المشئوم ، الذى ألقى بهم على درب الضياع ، إلا سلمان المرابى ، فقد انتفش بصك دينه ، فلم يدعوه يهنأ به ، وإنما جروه إليهم ـ فى تشف معبر ـ وهم يقولون له :

اذهب .. كل .. اشرب .. السند

الحركة الذهنية والصراع :

تجتمع الحركة الذهنية حول الست هدى ، فهى غنية تريد أن تستبقى غناها ، وتجمع فى يدها ثروتها ، وتحتجنها عمن سواها ، ولا تريد أن تستسلم لعيش العدم ، أو عيش الكفاف ، وهذا وذاك تفسير قولها :

وفداديني عنـــدي   هي في الحفظ كدبني

وهي امرأة ، لا يغفر لها مجتمعها أن تعيش وحيدة من غير رجل ، وإنما يجرم مجتمع ذلك ، ومن ثم تتخير أزواجها ، واحدا بعد آخر ، وتشتري معاشرتهم بالمال نفسه الذي تحتجنه عنهم .

وهي كأنثى ، ترغب في استبقاء شبابها ، ولا تعترف بتقدم العمر ، ولها صداقات بحي الحنفي ، وحي الإنشاذي القصور العاليات ، والهوانم الجميلات ، لحقها — بل واجبها ، أن تتزيا وتتزين لمثل هذا ، كما تتهيأ لأزواجها .

وتنطلق الحركة من حول هذه المفاهيم ، حيث تجد لها آفاقاً تصطدم بها ، فيتولد الصراع ، وتنشأ المفارقات . فحرص الست هدى على غناها وجمع ثروتها في يدها وقفها في أكثر من موقف ، لتزيد مالها ، أو لتدفع عن الطامعين فيه وتصدهم ؛ فهذا زوجها الثاني ، زينوه لها غنيا ، فار تضته فرحة بماله ، طامعة فيه ، ولكنه خيب ظنها ، وكشف إفلاسه .

ذالك .. لمالي اختارني   واخترته .. لمــــاله
ما كان إلا مفلسا   وقعت في حبـــاله

وزوجها الضابط كان منى فؤادها ، ولكن هذه المنى تبددت في نظرته إلى طينها ، «وكنت أحبه ويحب طيني» . والزوج المقاول لم يفتأ يذكر الأطيان ، يرغب في احتيازها ؛

ولم يكن عند الطعام يستحي   يأكل مالي ويعد ماله

حتى إذا ماراودها زوجها عبدالمنعم عن مالها لم تكتف بصده ، وإنما هاجمته مهاجمة قطعت أمله ، وبتت العلاقة القائمة بينه وبينها ، وبيتت في نفسها أمراً ، وهو ألا تنيل واحداً من الرجال درهما من مالها ، فعينت وارثاتها من بنات جنسها ، وحددت لكل نصيبها وقسطها ، فحلها عشر قطع ؛

لعشر من نساء الحــاره   من كل جارة وبنت جاره

والبيت وأثاثه لبهية بنت أول زوج ، والطين في بنها أوقف ؛

لبيت الله ، والروضة قبر المصطفى

وكان حرص الست هدى على قيام عش الزوجية قد جلب إليها الخطاب، وكفى الأزواج شرفا أن يكون الواحد منهم زوجها ، ويؤدى رسوم الزوجية ، ويعيش على هامشها ، مؤملا الثراء من بعدها ، وإن تعجله عدد منهم ، ولكن تخاطف الموت أكثرهم ، وافترق الضابط والمحامى عنها بالطلاق ، طلقتهما هى ولم يطلقاها ، إذ كانت العصمة فى يدها . والوحيد الذى ماتت هى عنه هو العجيزى الزوج الأخير ، ولكن سخرية القدر — أو الست هدى فى قبرها — منه كانت أنكى ، وأوسع إيلاما .

وحرصت الست هدى على جمالها حرصا جعلها تصطنع المسوح له، وتختال فيها ، وهى تقول :

هـذا خطوطى وكحلى   وتلك صبغـة شعرى !
لم أنس حمرة خـدى   لم أنس زينة صدرى !
وهـذا الثوب ما أبهى !   وهذ الخف ما أحسن !
ومنـديلى .. على رأسـى .. ما أحلى !.. وما أزين!
وهـذه .. خواتمى   بها يدى مرصعـه
وهـذه .. قلائدى   فى لبتى ملمعه

وكانت تعتب على صواحبها ، حين يذكرن عمرها ، وتغضب من زوجها عبد المنعم وهو يطعن فى جمالها ، ويذكر سنها ، وعندما يمس صورة واقعها ، فيقول لها :

خداك ضفدعتان قد أسنتا   وأذناك عقربان من (قنا)
وحاجباك والخطوط فيهما   كدودتين اكتظتا من الدما
وبين عينيك نفار .. وجفا   عين هناك خاصمت عيناهنا

تعد له حذاءها — سلاح المرأة المهيضة المطعونة — لتضربه به ، فلما كرر تجريحه لها فى الفصل الثانى نالت هى وصواحبها منه ، حتى وقع .

المفارقات :

أولى هذه المفارقات وأضخمها نشهدها فيما بين مجتمعى النساء والرجال ، فمجتمع النساء اجتمع فى الفصل الأول ، وأقر الخطـة التى تضمن للمرأة أن تبلى الرجال ، فتعيش وتدفنهم ، ووافق على اتخاذ المرأة سلاح الجمال تشرعه أمام الرجال ، لتتصيدهم به ، وأقر الست هدى على الـكيد للرجال ، وإرغام أنوفهم ، حتى يخضعوا لها ، وتضمن ولاءهم الذليل . ومجتمع الرجال اجتمع فى الفصل الثالث ، وأعلن راية النصر على النساء ، وجعل يحتفل بهـذا النصر احتفالا ، ويبنى عليه الأمانى والآمال ، وإن انهار فى النهـاية تحت وطأة المرأة ، التى كانت تتشفى منهم من وراء ظهر الغيب . وفى الفصل الثـانى التقى المجتمعان ممثلين فى الست هدى وصواحبها وعبد المنعم وصاحبيـه ، وكاد كل مجتمع للآخر ، وأفلح كيد المجتمع النسائى ، الذى فر مجتمع الرجال أمامه مهزوما .

والعهد بالرجال أن يثبتوا ، وألا ينهزموا ، ومن هنا تأتى مفارقة ثانية ، ناشئة من المقابلة النوعية ، بين الست هدى فى جانب ، وأزواجهم جميعاً فى جانب ، وقد نالت هى مأربها من حمل أسمائهم واحداً بعد واحد ، وما حظى واحد منهم بمأربه منها ، حتى هذا الذى تركته على قيد الحياة ، خرج أيضاً صفر اليدين ، يعض بنان الندم .

وبين الأزواج أنفسهم تقع مفارقة أو مفارقات : فالزوج الأول طويل فارع الطول ، تعجبها قامته واستقامته . والزوج الثـانى مفلس ، ذو بخر ، وذو نخر . والزوج الثالث عمدة له من الأولاد عشرون ذكرانا وإناثا ، وقد بنى بها وهو يطلب الولد . والزوج الرابع أديب عاطل ضائع ، يقتات من قلمـه ، فهو يوما يبيعه إلى صحيفة (اللواء) صحيفة الحزب الوطنى ، الذى أنشأه « مصطفى كامل » ، ويوما يبيعه إلى صحيفة (المؤيد) ، صحيفـة الاحتلال الإنجليزى لمصر فى ذاك الوقت ، وهو كل يوم يتباهى لديها بأنه بنى فلانا وهدم فلانا ،

وقد يصبح المبنى أوضع منزلا   وقد يصبح المهدوم أرفع شانا

والزوج الخامس ضابط بالجيش ، أقبلت هى عليه ،وبعد هو عنها ، وحاولت استبقاءه ، ولكنه كان ينفر منها ، « يجىء البيت فى ضوء الصباح » . والزوج السادس الموظف « كان جخاخاً كبيراً » :

كل يوم يدع البيت رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لى إلا كما كان صغيراً

والزوج السابع الشيخ :

كهل أخو خمسين ، لكن فى نشاط الأمرد

أدبها فأحسن تأديبها ، وأراها غيرته فهويته ، وما أظهر طمعا فى مالها وطينها ، فأحبته . والزوج الثامن :

مهدى المقال السرى   الممتلى من الذهب

لا يستحى أن يأكل طعامها ، وهو يعد ماله ، كأنما ليرى ماذا يزيد طعامها فى ماله .

وفى الفصل الأول نلمح المفارقة واضحة بين العجوز المتصابية والأوانس الشابات ، وتدرك العجوز بعد ما بينهما ، فتقول لهن :

صن جمال الوجوه صونا   فالسن بالوجه لا السنينا

وفى الفصل الثانى يلتقى عبد المنعم وكاتبه حينا على أمر ، ويتحفز كلاهما لإنجاحه ،ثم لا يلبث حلمى أن يتخلى عن سيده .وهنا تحدث المفارقة :المحامى لايريد أن يسلم لخصمه ، فهو يلج فى هدمه ، ويصر على إحراز النصر عليه ،أما الكاتب فقد ارتد إلى طبيعته ، وترك سيده وحده فى المعركة ، وابتلع ما وصف به من جبن :

عبد المنعم : قف يا جبان .. تعال .. قلت
حلمى : لا تنتظرنى .. إنى استقلت

وشخصية سلمان المرابى تطوى فى داخلها مفارقات عدة ، فهو مسلم يتعامل بالربا ، وتشد هذه المسألة محمدا ومصطفى ، فيدور بينهما هذا السؤال وجوابه :

محمد : مسلم ؟ ..

مصطفى : وابن مسلم . وله جد ، بقلب الصعيد ، شيخ ولى
لم يدع لليهود فى (الخط) رزقا .. ليس فى (الخط) غيره ربوى

وسلمان هو الرجل الوحيد الذى يأخذ المال ، يأخذه بالفعل ، أو يأخذه بالقوة فضلا وزيادة نظير مد الآجال ، يقول للعجيزى :

أمامك شهران حتى تفيق وتهدا .. فلم لا تمد الأجل
وتدفع خمسين فوق الحساب إذا الإرث من كل وجه كمل

وسلمان هو الرجل الذى لم تصبه لوثة الضياع التى أصابت مجتمع الرجال ، فطفق يهذى بصك الدين ، الذى انتزعه من العجيزى منذ قليل ، كأنه لا يهمه ما أصاب الرجل من عجز وذل وقهر .

ومن الطبيعى أن هذه المفارقات تمثل أنماط المجتمع أكثر مما تمثل أشخاص المسرحية أفراداً ، ومن هنا تأتى اللذة فى شهودها وهى تتصادم ، ويواجه بعضها بعضا .

الأسلوب :

فى المسرحيات يجب أن ينبع الأسلوب من الشخصيات ، وهى تعرض قيمها ونوازعها واتجاهات سلوكها ، كما يفرضه الحدث النامى ، وحينئذ يكتسب الحوار حيوية . وإذا سلمنا أن الأسلوب فى أصله لغة المؤلف ، فإن المؤلف يجب أن يسلم لنا بأن هذا الأسلوب لا يكون لغته على الإطلاق ، وإنما هو لغته التى تتحدث بها شخصياته ، فى الوضع الذى وضع كلا منها فيه .

ولهذا نستطيع أن نقول : إن « شوقى » وفق — على العموم — فى أسلوبه ، فى مسرحية الست هدى ، وأعطانا دليلا على أن اللغة الفصحى — بل الفصحى الشاعرة — لا تعجز عن الأداء التمثيلي . والشعر فى الأداء التمثيلي أصعب وأشق على الشاعر من الشعر الغنائى ، لأنه فى الشعر الغنائى لا يرصد إلا وجدانه ، أما فى الشعر التمثيلي فإنه يراعى — مع هـذا — متطلبات المسرح ، من نظم الحكاية ، وتصوير ظواهر الأشخاص ودواخلهم ، وإيضاح المفارقات الواقعة فيما بين أنفسهم ، وفيما بين بعضهم وبعض .

و « شوقى » فى هذه المسرحية — دون مسرحياته الأخر — لم يشغل بالغنائية أو الخطابية كثيراً ، ودليلنا على هـذا اعتماده على القافية المرسلة ، فكنت تجد البيت فرداً فى وزنه ، وفرداً فى قافيته ، وإذا وجدت له رفيقاً بيتا آخر فذاك ، وأقل القليل أن يجاوز البيتين . فاتهام مسرح « شوقى » بالغنائية أو الخطابية ليس على إطلاقه ، فهذه الملهاة شاهد يدفع التهمة إلى حد ما ، وإن لم تنفها عن المسرحيات الأخر .

وقد جاءت الخطابية فى مواضع من هذه الملهاة ، مثل قول (بهية) تعليقا على استحسان الست هدى خطبتها لضابط فى الجيش :

ما اخترت — ياعمتى — ولـكن   أبى وأمى تخيرا لى

بنات مصر يخطبن .. لـكن   لا يتناقشن فى الرجال

نباع — يا عمتى — ونشترى   ما نحن إلا عروض مال

فالبيت الأول يكفى فى الحوار ، ولـكن « شوقى » أراد أن يقرر معنى سلبية الفتاة المصرية فى اختيار زوجها ، كأنه تعمد أن يشير إلى هـذا فى مسرحيته ، ليذنبه الأذهان إلى خطورته .

ومثل قول (مصطفى) بعد أن أجاب (محمدا) عن سؤاله : أمسلم سلمان المرابى ؟

... وابن مسلم . وله جـــد   بقلب الصعيـد شيخ ولى

لم يدع لليهود فى (الخط) رزقا ليس فى (الخط) غيره ربوى
يا يهود الأرض .. قد أصبح يشقى العالمون
من بنى الإسلام (سلمان) .. ومنكم (سالمون)

فى هذين البيتين الأخيرين يقرر « شوقى » معنى الشقاء الذى يلقاه العالم من اليهود ، ومن حرفتهم الربوية ، و يطمئنهم أن من بنى الإسلام ـ مثل سلمان ـ من يشاركهم فى هذه الجريمة .

وقد اختار « شوقى » عباراته وكلماته سهلة ميسورة ، تكاد تكون — فى كثير — من اللغة الدارجة الراقية ، لعدة دواع :

أولا : لأن موضوع الملهاة موضوع اجتماعى عصرى ، فلا يجوز أن يحمله عبارات تمتلىء بالجزالة والقوة والصلابة .

ثانيا : لأن أشخاص الملهاة لم يتمرسوا تاريخياً بالشعر كما تمرس به أبطال مسرحية (مجنون ليلى) أو مسرحية (عنترة) ، كما أن أولئك الأشخاص لم يكونوا من السادة ذوى الثقافة المتميزة ، كأبطال مسرحية (كليوبترة) أو مسرحية (على بك الكبير) .

وكان « شوقى » حريصاً على أن يكون قريبا من أشخاص ملهاته (الست هدى) ومن طبائعهم ، واستجاباتهم الانفعالية ، وقيمهم الاجتماعية ؛ ولذلك أداز أحاديثهم فى مرونة وتنويع ودقة معا ، دون أن يسف هو ، ودون أن يفقد معالم شخصياتهم .

ثالثا : لأن الملهاة تستدعى النكتة واللفتة والنادرة ، بينما مسرحياته الأخرى ـ وهى من النوع الجاد ـ تستوحى الجد والنضال وعظائم الأمور . ومن المسلم به أن المأساة ترتفع لغتها فوق مستوى الحديث العادى .

ونقرأ فى هذه المسرحية ألفاظا وعبارات دارجة كثيرة ، عرضت دون تكلف فى ثوب فصيح ، ومنها ما هو عربى فصيح ، مثل كلمة (خش) بمعنى دخل . يقول على لسان الست هدى :

ادخلى — جارتى — ادخلى .. هىّ . خشى

ومثل كلمة (البردعة)، وكلمة (اندلق) وكلمة (انفلق) وكلمة (الرفارف) وهى جمع رفرف بمعنى الرف ، وهو هذا الذى تجعل عليه طرائف البيت وأشباهه من مثل رف السيارة ورفارفها ، ومثل كلمة (العيش) بمعنى الخبز .

ومنها ما هو عامى مثل (الصيغة) و (المصاغ) بمعنى الحلية ، وحقهما فى التصحيح « المصوغ » اسم مفعول من صيغ ، ومثل كلمة (القهوجى) ، فهذه النسبة فى (جى) جاءت مصر مع الغزاة من الأتراك ، ومن أسف استمرأها المصريون ، وكان أولى بهم أن يعافوها ، مثل كلمة (الدبش) بمعنى الحجارة .

ومن ألسنة العامة أخذ «شوقى» مثل قوله فى المسرحية : (دجاجة باضت له فى القفص) ومثل قوله (خل الحساب) بمعنى اتركه ولا تشغل به ، ومثل (المشغول لا يشغل) ، وفلان (لا شافع ولا نافع) .

ومع هذا كله نجد فى بعض العبارات والألفاظ جزالة وصلابة ، مثل قوله

سد الشبابيك وسمر الكوى

فالكوى جمع كوة (بفتح أو ضم) وهى الخرق فى الحائط ، ويخفف من استعمالها اقترانها بالشبابيك . ومثل قوله — على لسان عبدالمنعم — فى وصف الست هدى :

وبين عينيك نفار وجفا عين هنا خاصمت عينا هنا

وقد فسر نفار العينين وجفاءهما بالشطر الثانى . ومثل قول حلمى عن الست هدى :

أما تراها كاللباة فى مثار عنفها

واللباة هى اللبوة واللبؤة ، وكلا هذين اللفظين . مستقبح فى حديث الناس ، ولذا آثر ألا يصدم أذواقهم ، فاختار (اللباة) التى قل من يعرفها .

ومثل قول الست هدى عن زوجها الموظف : « كان جخاخا كبيرا » ، ومن زوجها المقاول : « لو لم يمت لمت من جخه ونشه » ؛ والجخ أو النش هو « الفشر » فى لغتنا الدارجة .

ولعل رغبة الشاعر فى الاستمرار وعدم التوقف دعت أمثال هذه الكلمات، ولم يأت بها للدلالة على ثقافته ، ولعله كان يعيد النظر فيها قبل نشر المسرحية ، ولكنه أعجل عن الحياة .

الفكاهة :

تنبع الفكاهة فى مسرحية الست هدى من المفارقات التى اتسعت على طول المسرحية ، ثم جرت فى عدة أودية .

١ ـ التورية والإيماء والتلاعب بالألفاظ ، ومن أمثلتها :

ـ تصف الست هدى زوجها الثانى ، فتقول :

. . . . . . كان ذا بخر
وكان إن يقعد وإن يقم نخر
وإن مشى تخرج أصوات أخر

فهذه الأصوات الأخرى تثير ولا شك ، ولكن عليك أن تتصورها تتحرك مع مشيته ، كأنها عرض راجل فى يوم حافل .

ـ وتتحدث عن زوجها الضابط :

وطالما زين لى أننى أبيع أو أرهن أطيانى
من أجل يوزباشى .. لقد ضل .. لا .. لاأشترى جيشا بفدان

وللث أن تتصور هذا الجيش الذى لايساوى قيمته قيمة فدان ، والفدان فى ذاك الزمان لايساوى أكثر من ثلاثين جنيها .. إنه جيش أهزل من أن تشغل به أو يجلب أى اهتمام .

ـ وزوجها الموظف :

يرحمه الله . مات... ماوجدوا في جيبه غير قطعتى ذهب
وسبحة ..

وإلى هنا لامجال للفكاهة ، ولكن اقرأ أو استمع ماتلا ذلك من وصفه :

.. من خزانتى سرقت كانت على الرف من وفاة أبى

صور لنفسك هذا العابد الذاكر ربه ، يذكره ويسبح له على معصية يعدها. ثم إن وهمك فى صلاحه يتبدد بعد ذلك وأنت تسمع زوجته تقول عنه :

ماكان فى وجنتى يقبلها بل همه فى يدى يقبلها
وعينه فى خواتمى أبدا يحدث النفس كيف ينشلها

فتراه ينأى عن حق زوجته فى الملاينة والملاطفة ، وينحرف إلى يدها ، وهل رأيت رجلا يقصر قبلاته على يدى زوجته ، إلا أن يكون له مأرب فى هاتين اليدين ، فهو هنا يحدث النفس كيف ينشلها ، فالنشل إذن من طبعه ، وقبلا قد سرق ، ولكنه يفكر فى كيفية إحداثه .

ـ والشيخ عبد الصمد ، أدب الست هدى ، وأبدى غيرة عليها ، وألزمها البيت ، فأثلج قلبها . ووهمنا أن مثل هذا الشجاع يظفر منها بما لم يظفر به غيره ، ثم نفاجأ بتعففه:

رحمة الله عليه . . لم يكن فمه يذكر أبعاديتى
وإذا ماجاءنى ، أوجئته لم يقلب عينه فى صيغتى

ـ وتتراءى الست هدى فى حذائها ، وتدعو (أسماء) أن تنظره : هل يليق بالعربة وتقول أسماء :

خالة ، لا تبدلى هذا الحذاء (مملكه)

وهذا اللفظ تصف به العامة الشيء الجيد الممتاز البالغ فى جودته وامتيازه حدا فائقا . ولك أن تتصور «شوقى» يضع مملكة عصره فى هذا الحذاء ، فهو لها كفاء .

ـ تطرد الست هدى زوجها عبد المنعم ، وتشيعه وهى تقول له :

أنت ؟ .. لأنت حانة تنقات .. وأنت برميل مشى

وأنت شىء فى الرجال ضائع .. وعالة على النسا

فتصوره لنا ممتلئاخمرا ، وتدمغه بفقدان الرجولية ، فلا يستحق أن يكون واحداً من الرجال ، وإنما كفاه أن يكون شيئا مدخولا عليهم ، فهو مضيع فى نوعه ، لأنه من التفاهة بحيث لا تجوز نسبته إليهم . ولقد وصفته بعد بالرجولية ولكنها قرنت الوصف بما هو أسوأ من فقدانها ، إذ تقول « لى رجل بأذنى حمار » ، فهذه صورة خلق مشوه .

ـــ يدعو عبد المنعم كاتبه أن يحمل العصا لتأديب الست هدى ، فيقف حلمى ناحية وهو يتمثل بالبيت :

رأيت رجالا يضربون نساءهم فشلت يمينى يوم تضرب زينب

وحينئذ تدخل زينب صديقة الست هدى ، وتسمع اسمها مضروبا ، فتزداد ثورة وهياجا .

ـــ ويكون اللعب باللفظ مثيراً للضحك إن اقترن بحركة غير متوقعة ، كالمثال السابق ، ومثل ما حدث من ألماظ أغا ، حين أغمى عليه ، وطلبوا رشه بالماء ، فاذا هو يفاجئهم ، ويعين لهم نوع الماء :

العجيزى : رشوه بالماء يفق

(لرضوان) رضوان ، هات كوزما

الأغا : وليك عذبا باردا إنى أحس بالظما

فأشعرنا الأغا أنه لم يجىء ليبكى السيدة الراحلة ، وإنما جاء لينعى إلى مجتمع الرجال أطماعه .

ـــ ومثل هذا أيضاً ما حدث للعجيزى حين سأل عن الحلى ، وأخبره الأغا خبرها ، وأنها وزعت على نسوة الحارة ، فأغمى على العجيزى ، فدعا له شيخ الحارة بكوز ماء ، وأمر الشيخ الحلبى بصب الماء عليه ، فنهض العجيزى يسأل عن البيت :

شيخ الحارة : رضوان ، طر .. جيء بكوز

الحلبي : صبوا عليه الماء

العجيزي : والبيت — يا أغا — أجب البيت ما أصابه ؟

— يسأل العجيزي رضوان عن حلي السيدة :

رضوان : (مصاغها) ياسيدي ليس هنا

العجيزي : أين إذن ؟

رضوان : في منزل الباشا « صفر »

فالباشا اسمه (صفر) . أهذا هو اسمه على الحقيقة و « شوقي » يعرف هذا ؟ . وربما كان الاسم لجمما حركيا ، فلم اختار (صفر) دون (قمر/عمر/ فر/ حجر) ؟ . لعله يريد أن يشير إلى خروج العجيزي صفر اليدين .

— يدور الحوار بين أحمد ومحمد حول ثروة العجيزي الطارئة :

أحمد : وكم .. وكم من قيم قد اقتنى بعد السعه
ذاك الحمار .. تحت .. مثل الشمعه الملمعه

محمد : لا .. يا أخي الحمار شيء من شهور أربعه
قـد اشتريته له .. وكنت في السوق معه

والفكاهة في — يا أخي الحمار — فالحمار مبتدأ به ويحتمل النعت ويضحك الجمهور من هذا الحمار البشري .

— ينعى مصطفى على اليهود وأمثالهم من المسلمين الذين يتعاملون بالربا ، فيقول :

يا يهود الأرض .. قد أصبح يشقى العالمون
من بني الإسلام (سلمان) ومنكم (سالمون)

ففي هذا التجنيس بين (سلمان) و (سالمون) موطن التفكه ، إضافة إلى أنه كان الأولى بمن يشتق اسمه من (السلم) أن يكون سلما لا أذى .

٢ — شيوع النفاق الاجتماعي :

شاع النفاق الاجتماعي في المسرحية ، فالنسوة نافقن الست هدى في سنها

وفى جمالها . والأزواج راء ينها فى صلاحها للزوجية بإقدامهم على الزواج منها وهم لا ينظرون إلا مالها . والعجيزى نافق أصدقاءه ، حين فاخر بما أنفقه على دفنها وما تمها ونحن نعلم من قبل أن الذى تولى أمر ذلك هما الباشاو زوجته. وأصدقاء العجيزى نافقوه فى العزاء والتهنئة ، وهم ماجاءوا فى الحقيقة لا معزين ولا مهنئين ، وإنما جاءوا يسعون فى أن يكون لهم نصيب فى المال الذى هبط على صاحبهم فجأة دون جهد مبذول ، ولم ينظروا أبعد من ذواتهم ومنافعهم الشخصية ، ولو قد أطيلت المسرحية بعض الطول لضرب بعضهم بعضا ، ولعن بعضهم بعضا ، وقد شهدنا بوادر هذا فى اغتيابهم الشيخ الحلبى وسلمان المرابى .

وهذا سلمان ينافق العجيزى ومجتمعه ، حين يدعى أنه جاء يسأل عن صحة صاحبه :

سلمان : قيل لى عنك : مطلق البطن شاك

كيف يا سيـــدى العجيزى حالك

العجيزى : أحمد الله قد تعافيت فاجلس

ونحن نشهد العجيزى فى مظهر طيب من الصحة والعافية ، فهو الآخر ينافق؛ حتى لا يتعرى أمام مجتمعه، ولهذا يهمس فى أذن صاحبه — لئلا يستمع الأصدقاء — بقوله :

. . . . ولا تخف . فى غد يوافيك مالك

ومثل ذلك صنع مصطفى النشاشقى . حين أخبره سلمان سرا بحلول دينه ، فادعى النشاشقى أنه إنما سأله نشوقا ، من مثل ما أتى به إلى العجيزى .

٣ ـ تضارب الأمزجة :

ونلحظه فى صفات الأزواج الذين مضوا عنها . ونلحظه فى عبد المنعم الذى جعل يستأسد ، ثم بان فى نهاية الفصل الثانى أنه نزل بإرادته عن رجوليته ، فأعطى امرأته عصمتها منه ، ولهذا طلقته على ملأ ، وأخرجته من بيت

الزوجية . ونلاحظ ذلك في حلمي الذي تمرس بجرائم الاحتيال وجعل يتباهى بها ويعدها صناعته ، ثم صدمته العصا ، فمال إلى الجانب الآخر .

٤ – انتهاز الفرص الذاتية في وسط الأجواء المشحونة بالجد :

وهذا مثل النشاشقي ، يرى الأغا يقوم ويقعد مغشيا عليه ، من هول ما أصابه بوفاة الست هدى ، والناس من حوله يدعونه للتجلد ، ويطلبون الماء له ، عسى أن يجدى في إفاقته . وفي هذا الجو المشحون بالجد يخرج عليهم النشاشقي يدعوه إلى استعمال نشوقه وتجربته مرة :

جرب نشوقي مرة خذ . تجد الحزن هدا

ومثل آخر من تعزية الشيخ الحابي للعجيزي :

اصبر – أخي – تعز . ما هذا الجزع ؟

هب أن ذلك الزواج . . ما وقع

ليس الحيـــاة غير ري . . وشبع

فهذه الكلمات أكثر من أن يراد بها التهوين ، فإنما تجلو تشفيا دفينا ، ولذا ناظره العجيزي بمثلها ، فقال له :

هب أن رأسك انفلق

هب أن مخك اندلق

حتى جرى على الزلق

ولقد أوجع كل منهما صاحبه ، حين مس بضاعته ، فالشيخ الحابي يرى حياة العجيزي في بطنه ، وهذا يرى حياة الشيخ في رأسه ومخه .

المنظر :

المكان واحد لم يتغير : دار صغيرة ، تطل على مسجد « أبي الليف » في (حي الحنفي) في القاهرة ، مؤلفة من طبقتين ، السفلى بها (مندرة) ، والعليا

فيها ثلاث حجرات وقاعة صغيرة تتصل من نهايتها بسلم يصل بين الطبقتين . ونشهد من هذه الدار فى الفصل الأول إحدى الحجرات ، وفى الفصل الثانى القاعة ، وفى الفصل الثالث حجرة وجانبا من القاعة وطرف السلم الأعلى .

وليس هذا المكان بعيدا عن « شوقى »(١) فقد كان يقطنه ، ويسكن فيه ، قبل أن ينتقل-فيما نرجح-إلى قصره الذى سماه (كرمة ابن هانئ) فى الجيزة . والمدرسة المسماة الآن (مدرسة داود باشا الابتدائية) فى شارع يحى الحنفى قد بنيت على أنقاض مسكن « شوقى » ، وقد سعينا إلى تسمية المدرسة باسمه .

وقد طوى الحوار عدة أمكنة أخرى ، من اليسير استحضارها بعين الخيال ، فالطين فى (بنها) وهى قريبة من (القاهرة) ، وقصور الباشوات فى(الإنشا) ، وفى (الهياتم) ، والهياتم حى لصيق بحى الحنفى ، والإنشا حى غير بعيد منهما ، وكان هذان الحيان مجتمع الأثرياء فى ذلك الوقت ، وكل من هذه الأحياء الثلاثة يقع فى دائرة (قسم السيدة زينب)

ومن الأماكن التى طواها الحوار (المسجد الزينبي) و (مسجد السلطان الحنفى) ، وكلاهما قاب قوسين أو أدنى من (مسجد أبى الليف) .

وبيوت الجارات لصيقة بالدار ،والست هدى عندما أرسلت فى استدعائهن فى الفصل الثانى كان فى إمكانها أن تناديهن من نافذتها ، سوى أنها خشيت أن تعلن عن نيتها ، فيفسد عليها زوجها عبد المنعم عليها تدبيرها ، ولذا أسرت إلى رضوان الخادم أن يسعى هو فيما دبرت هى له .

---

(١) تقول سهير القلماوى فى مقالها (المرأة والحب فى مسرحيات شوقى) هلال - نوفمبر ١٩٦٨ : إن حى الحنفى بعيد عن شوق بعد أيام المماليك وقمبيز والأندلس . وبعد صحراء ليلى وقيس ، وعنترة وعبلة .

الزمان :

زمان المسرحية سنة ١٨٩٠م كما يعلن التمهيد الموضوع بين يدى المسرحية ، ويقع هذا الوقت فى خلال فترة خصبة ، حافلة بالأحداث الفكرية والاجتماعية والثقافية ، كان لها أثر كبير فى مجتمعنا المصرى(١) . ويهمنا من هذه الأحداث ما تشير إليه المسرحية من بقايا عهد الحريم . حيث تتسلط النساء على الرجال ، ويتخذنهم ألهية وألعوبة .

وقد عرضت علينا مسرحية الست هدى أحداث أكثر من عام ، ففى أولها شريط تسجيلى ترويه الست هدى عن أزواجها الثمانية الأول ، ولا يهمنا من زمن هذا الشريط سوى أطوائه أو عمقه ، ويأتى زوجها التاسع عبد المنعم ، فيناوشها ، ويحتال عليها ، وتقاومه ، وهى تقول له :

تضربنى ؟ .. أهكذا يكون شكر الحسنه !

تضربنى ؟ .. أنا التى تأكل مالى من سنه !

ولانحسب هذه السنة كلها فى حساب زمان المسرحية ، إذ ربما — بل فعلا — كنا فى آخرها . إلا أن (ألماز أغا) يكشف فى نهاية الفصل الثالث عن المجال الزمنى للمسرحية ، عندما يعلن عن تاريخ الوصية :

الأغا : تركت عندنا وصاة ..

العجيزى : وماذا ؟ ..

الأغا : كتبتها قبل الزواج بعام

فهذا عام بين الوصية والزواج الأخير ، ومن قبله وقعت أحداث عبد المنعم ، ومن بعده وقعت أحداث الزمن الأخير ، والوفاة ، وإعلان الوصية .

---

(١) انظر للمؤلف الباب الأول من رسالته لنيل درجة الماجستير ، وعنوانها (عبد الله النديم — حياته وآثاره) سنة ١٩٥٨ م .

وهذا الخروج على وحدة الزمان لا يضير « شوقى » ولا سواه ؛ فقد أصبح المسرح الحديث يتسع للزمن ولا يضيق به ، منذ أرسى « شكسبير » مسرحه ، وحطم فيه قيود الزمان — والمكان — التى أملاها من سبقه ، وصار من المألوف أن يؤدى العمل المسرحى عملا ، يستغرق أداؤه الفعلى عدة أشهر أو عدة سنوات أو عدة أجيال ، ووكل إلى الإخراج المسرحى أن يعمل الحيل المسرحية التى تجمع أشتات العمل المنظور .

الالتزام فى الأدب

نحن والأحداث :

كل منا جزء من المجتمع العام ، لاينفصل منه ، ولا يتصور أن ينفصل منه إلا كما يتصور انفصال عضو من جسمه ، وللمجتمع أحداثه وقضاياه وشواغله ، ولا شك فى أنها تؤثر فينا ، وتضع طابعها على سلوكنا ، رضينا أم كرهنا ، ونحن نندمج فيها ، أو نعايشها ، وقد تلح الأحداث والقضايا والشواغل علينا بتكرارها ، وتنجح فى أن تحول انتباهنا إليها ، وتستأثر باهتمامنا ، ومن ثم تؤثر فى انفعالاتنا ، ثم فى فعالنا .

وتتراءى هذه الأحداث والقضايا والشواغل فى نفوس الأدباء ـ والمفتنين بعامة ـ فاذا ماعبروا عنها فانما يعبرون ـ فى الدرجة الأولى عن مرائى أنفسهم ، وما يتمخض عنه وعى كل منهم من وضع وجدانى ، أو عاطفى ، أو فكرى

ولم يعد مقبولا أن يناصب الأديب ـ والمفتن ـ البشرية العداء ، بالوقوف موقفا سلبيا بازاء قضايا : الحرية ، والسلام والإخاء ، والمساواة ، والرخاء العالمى ، والتقدم العلمى ... وما إليها ، مما أصبح مناط السعادة للبشرية .

معنى الالتزام :

وطبيعة الأديب الوظيفية تسمح له بالحرية فى تناول مايتراءى فى نفسه . ولكن قامت فى العصر الحديث عدة دعوات ـ اقتصادية واجتماعية وسياسية ، قومية وعالمية ، لونت النشاط الفكرى ، فتعجلت الأديب ، ملزمة إياه أن يرصد آلام البشرية ، والمصير الذى تنحدر إليه لولم تتحد القوى العاملة ، ويصف معارك الشعوب ، وكفاحها المادى فى سبيل لقمة الخبز ، ويلح على تغذية الوجدان الإنسانى بهذه المعانى.

ويقتضي هذا ـ ضرورة ـ أن يكون للأديب الملتزم مذهب اجتماعي يرتبط بواقعه المعاصر، فهو يدعو له مخلصا، ويناصر قضاياه، ويستميت في الدفاع عنها، ويتفانى في سبيل بعثها من ضمير الإنسانية المعذبة .

نظرية الانتخاب :

وليست هذه الدعوات — في كنهها — بالأمر المستحدث، فقديما ألزم « سقراط » — تبعا لنظرية الانتخاب في جمهوريته — أن يجيز الرقباء من الحكايات ما هو جيد فقط، وأن ينبذوا الردىء منها، وأن تلزم الأمهات والحواضن بأن يتلون على مسامع الأطفال الحكايات المجازة فقط .(١) وبذلك أوجد للأدب وظيفة تربوية ملزمة، وجعله مقبولا بمقدار وفائه بحق هذه الوظيفة .

الواقعية :

ثم جاءت الواقعية (Realism) انعكاسا للاتجاه الرومانسي، فأذاعت أن واقع الإنسان هو الشر، وأن الإنسان في جوهره حيوان شرير، وأن ما يرى من خيره إنما طلاء أو عرض، فلا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينمحي طلاؤه ويزول عرضه، وينحسر عن واقع الشر المستوحش في أطوائه. وليس للأديب الواقعي إلا أن يصور الشر ويجلوه، ويعتده طبيعة بشرية لامعدى منها، ولا سبيل إلى تغييرها أو تعديلها .

وجددت الواقعية نفسها في العصر الحديث، فجعلت محورها مشكلات الحياة اليومية، وتطلبت الوقوف من هذه المشكلات موقفا اجتماعيا صريحا، وتفرعت من ذلك نظريتان(٢) : الواقعية الاشتراكية، وواقعية الوجوديين .

---

(١) انظر ص ٢٥ وما بعدها من كتاب مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق .
(٢) وانظر (النقد العربي ومذاهبه) لمحمد عبد المنعم خفاجي ـ ص ١٧٨

فالواقعية الاشتراكية تلزم الأديب أيا كان شاعراً أم روائياً ، قاصاً أم مؤلفاً مسرحيا أن يكون أدبه صدى للوعى الاجتماعى « الجماهيرى » ، وأن يلتزم بذلك التزاما على النحو الذى ارتضاه حزبه ، بحيث لايجوز له الخروج على حزبه ، أو مناقشة آرائه .

وواقعية الوجوديين (سارتر وتلامذته) تفـــرق بين الأديب الشاعر والأديب الروائى ، فالأديب الشاعر له قسط من الحرية ، محـدود بالتزامه كإنسان ، أمام أحداث العصر ، أما الأديب الروائى — قاصا أو مؤلفا مسرحيا — فإنه يلزم أن يعبر عن آراء المجتمع ، ويتشكل بشكله ، ويندمج فى مضمونه ، ولا يدع لنفسه مجالا لإظهار ذاتيته .

مشكلة التعبير :

الأدب الملتزم أو الأدب الواقعى أو الأدب الهادف هو أدب المشكلات اليومية ، فكيف يعبر عن هذه المشكلات ؟ هذا سؤال يطرح إلى جانبه سؤالا آخر هو : لمن يكتب الأديب؟. والإجابة عن هذا السؤال الأخير ربما تكون ميسرة إلى حد ما ، فالأديب يكتب للجماهير التى أوحت إليه بمضمونه ، فجاء صدى للوعى الاجتماعى « الجماهيرى » . وهنا حلقة شبه مفرغة ، دفعت إلى اصطناع المنطق الواقعى فى التعبير ، كانت نتيجته أنه يجب أن يكتب الأديب بلغة الجماهير ، حتى يفهم أدبه ، لأنه صنع لها ، وأنشئ من أجلها ، ولم يعد ترفا للخاصة أو أداة استعلاء ، ولما كانت الجماهير — فى أى وطن — لاتتخاطب باللغة الفصحى أصبح على الأديب الملتزم — فى رأى كثير — أن ينزل من عليائه اللغوية إلى حيث يستطيع الشعب أن يفهم عنه ويتأثر به .

موقف معارض :

وتواجه هذه الدعوة إلى الالتزام صلابة من الجماليين ودعاة الفن للفن ، فكل يرفض أن يجعل الأدب سلعة فى سوق الدعوة الحزبية ، أو أداة لإثارة الجماهير فى الدعوات السياسية ، ويرفض الربط بين تجربة الأديب وأية قيمة

اجتماعية ، وينافح عن حرية الأديب المطلقة ، ويعلن — فى تصميم — أن هذه الحرية ضرورة للأديب ، وليست حلية ، وأن الافتئات عليها هو افتئات على طبيعة الأدب .

ولهذا أنكر الجماليون ودعاة الفن للفن الأسلوب «الجماهيرى» الذى تفرض الواقعية الحديثة إطاره على الأديب ، ورفضوا أن يكتسى الأدب بغير كسوته ، وتداعوا إلى حرية الأسلوب ، وألحوا إلى أن الارتفاع بمستوى التعبير أولى — إن لم يكن ألزم — أن يراعى ، وإلا شاهت حقائق الأدب .

تعقيب :

نحن نوقن أن الأدب يجب أن ينبع من داخل الأديب نفسه ، وأن يعبر عن تجربته هو ، وأن يرتبط بها ارتباطا موضوعيا ، وسيان بعد هذا أن ينفعل انفعالا خاصا أو ذاتيا ، وأن ينفعل انفعالا عاما أو اجتماعيا ، فالمهم أن يكون الأديب صادقاً فى انفعاله ، وفى كشفه وجلائه ، حتى يكون هو صاحبه وصانعه ، ثم يكون عليه ألا يضطر إلى أن يتنزل عن أفكاره أو يلغى إرادته أو يبيع عواطفه فى سبيل لقمة الخبز . ومع هذا كله نحن واثقون من أن أديبا ـ أى أديب ـ لايتأثر بأحداث وطنه ، ولا تنعكس فى مرائيه واقعات هذه الأحداث أديب غير اجتماعى ، ولا نقول : غير وطنى .

ولقد رضينا أن يكون الأديب رسول سلام وحرية وإخاء ، ولكننا لا نرضى له أن يكون بوق دعوة . رضينا له أن يترجم إحساساته إلى عمل أدبى ، تكون له صفة العموم والدوام ، ولا نرضى أن يكون عبداً للحظة الزمنية . رضينا له أن يؤمن بقدرة الإنسان على إحداث التغيير وتجديد الحياة ولا نرضى أن يقف إيمانه عند حد التفاؤل الوقتى .

وقديما كان شعراؤنا العرب يمدحون ويرثون ويفخرون ويسجلون الانتصارات ويؤرثون العداوات ... الخ ، لأن مجتمعاتهم كانت تتطلب صنع هذا المديح والرثاء والفخر وما إليه ، فلما كان العصر الحديث وتنادت الشعوب

بالحرية صرف كثير من الشعراء همهم عن المديح والرثاء ... إلى التغنى بالوطنية والعناية بشئون السياسة وسائر ما يشغل الرأى العام ، ولم يطلب أحد إليهم أن ينصرفوا إلى هذا عن ذاك ، ويوم ظهرت الصحافة الحزبيـــة واستمد الأدباء من رؤساء أحزابهم الوعى كان هؤلاء وأولئك قد ضلوا سواء السبيل لأنهم تناكروا جميعا فى غير مبدأ .

ولقد تصطنع الدعوة الحزبية أدبا معينا ، ولكنه يظل أدبا زائفا مكذوبا به على الحياة ، لأنه خلو من الحياة نفسها ، ولا يلبث أن يضؤل ، ويتقلص حين تخف حدة الضروريات التى أملته(١) .

وهذا شيء ، وأن يكون للأديب فلسفة خاصة فى الحياة شيء آخر ، ونحن ندعو أن يكون للأديب هذه الفلسفة الخاصة فى الحياة . وربما أتته من الواقع ، الذى يضيء دربه الذى يسير فيه ، ويضطلع منه على مجالات الحياة الإنسانية ، ويشيم منها إرهاصات المستقبل ، ومن هنا يتوفر له منـاخ صحى لاستكشاف فلسفته ، وتحديد وعائها .

وكان الفراغ من هذا الكتاب فى ليلة الأحد ١٤ من شعبان ســـنة ١٣٨٩ هـ الموافق ٢٦ من أكتوبر ســـنة ١٩٦٩م . ونحمد الله الذى هدانا لهـــذا ، وما كنا لنهتدى لولا أن هدانا الله ❁

---

(١) انظر (الأدب الهادف) لمحمود تيمور — ص٤٢ — طبعة الآداب ١٩٥٩ م .

فهرس الأعلام

فهرس المراجع

(أ) كتب بالعربية :

١ — الآمدى : الموازنة بين الطائيين - بيروت - ١٣٣٢ هـ
٢ — ابراهيم عبدالقادر المازنى: الشعر غاياته ووسائطه - البوسفور - ١٩١٥م
٣ — « « « : حصاد الهشيم - ط ١ - المطبعة العصرية - ١٩٦٠ م
٤ — ابن الأثير : الاستدراك - تحقيق حفنى محمد شرف - الأنجلو المصرية
٥ — « « : المثل السائر - ج١ - ط البهية ١٣١٢ هـ .
٦ — ابن حمزة العلوى : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز - ج٢ - المقتطف - ١٩١٤ م
٧ — ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده - ج١ و٢ التجارية - ١٩٥٥م
٨ — ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة - تحقيق على فودة - المطبعة الرحمانية - ١٩٣٢ م
٩ — ابن طباطبا : عيار الشعر - تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام التجارية - ١٩٥٦ م
١٠ — ابن قتيبة : أدب الكاتب - المطبعة الشرفية - ١٣٢٨ هـ
١١ — ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ج ١ - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦ م
١٢ — أبو العلاء المعرى: رسائل أبى العلاء - المطبعة الأدبية - بيروت - ١٨٩٤م
١٣ — أبو هلال العسكرى : الصناعتين - ط الآستانة - ١٣٢٠ هـ
١٤ — أحمد أمين : النقد الأدبى - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٢ م
١٥ — أحمد شوقى : الست هدى - المكتبة التجارية .
١٦ — « « : الشوقيات - ج١ - مطبعة الإصلاح - ١٣٣هـ/١٩١٢م
١٧ — الألوسى : بلوغ الأرب - ج٢ - شرح محمد بهجة الأثرى - المطبعة الرحمانية - ١٩٢٤ م
١٨ — أمين الريحانى : رسائل أمين الريحانى - دار ريحانى ببيروت - ١٩٥٩م

١٩ — أمين الريحاني : وجوه شرقية وغربية ـ دار ريحاني ببيروت ـ ١٩٥٧م
٢٠ — البحتري : ديوان البحتري ـ المجلد الأول ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٣م
٢١ — بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٣م
٢٢ — التبريزي : شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ـ التجارية ـ ١٣٥٧ هـ / ١٩٣٨ م
٢٣ — توفيق الحكيم : السلطان الحائر ـ الآداب ـ (١٩٦٠م) .
٢٤ — الثعالبي : خاص الخاص ـ مصر ـ ١٩٠٨م .
٢٥ — ثعلب : قواعد الشعر ـ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ـ مطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ ١٩٤٨م .
٢٦ — الجاحظ : البيان والتبيين ـ ح ١ و ٤ ـ ط الساسي ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٤٨ م
٢٧ — « « : الحيوان ـ ج٣ ـ ط ٢ الساسي .
٢٨ — الحصري : زهر الآداب ـ تحقيق زكي مبارك ـ ج٣ ـ ط ٢ ـ التجارية ١٩٢٩م
٢٩ — خليل مطران : ديوان الخليل ـ ج١ ـ ط٢ ـ دار الهلال ـ ١٩٤٩م
٣٠ — رشاد رشدي : مقالات في النقد الأدبي ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٢م
٣١ — سهير القلماوي : النقد الأدبي ـ دار المعرفة ـ ١٩٥٩م
٣٢ — شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ـ ط٢ ـ دار المعارف ـ ١٩٦١
٣٣ — « « : في النقد الأدبي ـ ط٢ ـ دار المعارف ـ ١٩٦٦م
٣٤ — عباس محمود العقاد : ابن الرومي ، حياته من شعره ـ ط . التجارية ١٩٥٠م ، وكتاب الهلال ١٩٦٩م .
٣٥ — « « « « : خلاصة اليومية ـ مصر ـ ١٩١٢م
٣٦ — « « « « : ديوان العقاد ـ [ج ١] ـ البسفور ـ ١٣٣٤هـ ، ١٩١٦
٣٧ — « « « « : ديوان العقاد ـ [ج ١ ـ ٤] ـ المقتطف والمقطم ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م
٣٨ — « « « « : ساعات بين الكتب ـ مصر ـ
٣٩ — « « « « : عابر سبيل ـ النهضة المصرية ١٣٥٦ هـ / ١٩٣٧

٤٠— عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٠م
٤١— « « « : مراجعات فى الآداب والفنون ـ مصر ـ ١٩٢٥م
٤٢— « « « : مطالعات فى الكتب والحياة ـ مصر ـ ١٩٢٤م
٤٣— « « « : هذه الشجرة ـ دار سعد مصر .
٤٤— عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازنى : الديوان فى الأدب والنقد ـ ج ١ و ٢ ـ مصر ـ ١٩٢١م
٤٥— عبد الحميد حسن : الأصـــول الفنية للأدب ـ الأنجلو المصرية ١٣٦٨هـ / ١٩٤٩م
٤٦— عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى ـ دار المعرفة ـ ١٩٥٨م
٤٧— عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ـ الدار القوميـــة للطبع والنشر ـ ١٩٦٦م .
٤٨— عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ـ تحقيق نقولا يوسف ـ منشأة المعارف بالاسكندرية ـ ١٩٦٠م .
٤٩— عبد الرحمن عثمان : معالم النقد الأدبى ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٨م
٥٠— عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ دار إحياء الكتب العربية ـ ١٩٥١م .
٥١— عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ـ ط٣ ـ مطبعة عيسى البابى الحلبى ـ ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م .
٥٢— « « « : دلائل الإعجاز ـ ط٤ ـ المنار ـ ١٣٦٧هـ
٥٣— عز الدين اسمـــاعيل : الأدب وفنونه ـ ط٢ ـ دار الفكر العربى ـ ١٩٥٨م .
٥٤— « « « : التفسير النفسى للأدب ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٣م .
٥٥— على الراعى : فن المسرحية ـ كتب للجميع ـ نوفمبر ١٩٥٩م
٥٦— العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور ـ دار القلم ـ ١٩٦٤م
٥٧— قدامة : نقد النثر ـ تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادى ـ دار الكتب المصرية ـ ١٩٣٣م .

٥٨— قدامة : نقد الشعر ـ ط. ليدن ـ ١٩٥٦م .
٥٩— ماهر حسن فهمى وكامل فريد : الكلاسيكية ـ الأنجلو المصرية .
٦٠— محمد السعدى فرهود : الاتجاهات الفنية فى شعر عبد الرحمن شكرى مطبعة زهران ـ ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م .
٦١— محمد السعدى فرهود : شعر عبد الرحمن شكرى (رسالة الدكتوراه) ـ ١٩٦٧م .
٦٢— » » » » : عبدالله النديم، حياته وآثاره (رسالة الماجستير) ـ ١٩٥٨م .
٦٣— محمد بن أبى الخطاب : جمهرة أشعار العرب ـ المطبعة الأميرية ـ ١٣٠٨هـ .
٦٤— محمد خلف الله أحمد : معالم التطور فى اللغة العربية وأدابها ـ دار إحياء الكتب العربية ـ ١٩٦١م.
٦٥— محمد خليفة التونسى : فصول من النقد عند العقاد ـ الخانجى بمصر والمثنى ببغداد .
٦٦— محمد حافظ ابراهيم : ديوان حافظ ـ ج١ ـ دار الكتب المصرية ـ ١٩٣٩م .
٦٧— محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربى ـ ج١ و ٢ ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٤م .
٦٨— محمد عبد المنعم خفاجى : النقد العربى الحديث ومذاهبه ـ دار الطباعة المحمدية ـ [١٩٦٨م] .
٦٩— محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ـ نهضة مصر .
٧٠— » » » : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ـ ط ٢ ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٢م .
٧١— » » » : النقد الأدبى الحديث ـ ط ٢ ـ دار النهضة ـ ١٩٥٤م .
٧٢— محمد مندور : فى الأدب والنقد ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٤٩م

٧٣ــ محمد مندور : محاضرات فى الأدب ومذاهبه ـ معهد الدراسات العربية العربية العالية ـ ١٩٥٥م .

٧٤ــ « « : النقد والنقاد المعاصرون ـ نهضة مصر .

٧٥ ـ محمد نايل : اتجاهات وآراء فى النقد الحديث ـ مطبعة العاصمة ـ ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م .

٧٦ــ محمد نايل : نظرية العلاقات أو النظم بين عبدالقاهر والنقد الغربى الحديث ـ دار الطباعة المحمدية ـ ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م .

٧٧ ـ محمد هاشم عطية : الأدب العربى وتاريخه فى العصر الجاهلى ـ ط٣ مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده ـ ١٣٥٥هـ / ١٩٣٩م .

٧٨ــ محمود تيمور : الأدب الهادف ـ الآداب ـ ١٩٥٩م .

٧٩ــ « « : فن القصص ـ الآداب ـ ١٩٤٥م .

٨٠ــ المرزوقى : شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ـ ط. بولاق ١٨٩٦م ـ ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨م .

٨١ــ مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح ـ دار المعرفة ـ ١٩٦٠م

٨٢ــ مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٥٩م

٨٣ــ مصطفى عبداللطيف السحرتى : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ـ المقتطف والمقطم ـ ١٩٤٨م

٨٤ــ معروف الرصافى : دروش فى تاريخ اللغة العربية ـ دار السلام ببغداد ـ ١٩٢٨م

٨٥ــ نجيب محفوظ : خان الخليلى ـ ط٦ ـ مكتبة مصر ـ ١٩٦٢م

٨٦ــ نعمات أحمد فؤاد : أدب المازنى ـ ط٢ ـ مؤسسة الخانجى ـ ١٩٦١م

٨٧ ـ هاشم ياغى : النقد الأدبى الحديث فى لبنان ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٨م

٨٨ــ يوسف إدريس : مارش الغروب (أقصوصة) ـ مجلة نادى القصة ـ أبريل ١٩٦٨م

٨٩ ـ يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ـ ط٥ ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٦م

(ب) كتب مترجمة:

٩٠— ألاردس نيكول : علم المسرحية ـ ترجمة دريني خشبة ـ الآداب ـ ١٩٥٨
٩١— جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ـ ترجمة محمد مصطفى بدوى ـ الأنجلو المصرية
٩٢— ديفد ديتشس : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ـ ترجمة محمد يوسف نجم ـ دار صادر بيروت ـ ١٩٦٧م
٩٣— رتشاردز : العلم والشعر ـ ترجمة مصطفى بدوى ـ الانجلو المصرية
٩٤— ستانلي هايمن: النقد الادبي ومدارسه الحديثة ـ ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ببيروت ـ ١٩٥٨ م
٩٥— ستيفن سبندر : الحياة والشاعر ـ ترجمة مصطفى بدوى ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٥
٩٦— لاسل آبر كرومبي : قواعد النقد الادبي ـ ترجمة محمد عوض محمد ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٣٦م
٩٧— هوراس : فن الشعر ـ ترجمة لويس عوض ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٤٧م
٩٨— ونيس هويسمان : علم الجمال، الاستطيقا ـ ترجمة أميرة حلمى مطر ـ دار إحياء الكتب العربية ـ ١٩٥٩م

(جـ) مقالات :

٩٩— ابراهيم عبد القادر المازني : التجديد في الأدب العصري ـ السياسة الاسبوعية ـ ١٩٣٠/٤/٥م
١٠٠ — سهير القلماوى : المرأة والحب في حياة شوقي ـ الهلال ـ نوفمبر ٩٦٨
١٠١— طه حسين : تقديم كتاب نقد النثر ـ دار الكتب المصرية ـ ١٩٣٣م
١٠٢— عباس محمود العقاد : رأيي في الشعر ـ مجلة الشعر ـ يناير ١٩٦٤م

١٠٣ــ عبد المحسن عاطف سلام : الحركة الادبية فى الإسكندرية الحديثة مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية - ١٩٥٩م
١٠٤ــ عزالدين إسماعيل : أضواء على بعض القضايا الادبية المعاصرة المجلة - مارس ١٩٥٧م
١٠٥ــ محمد روحى فيصل : محاضرة فى الشعر لبول فاليرى — مجلة الرسالة ٢٢/٤/٩٣٥
١٠٦ــ محمود الربيعى : الصوت المتوحد لفرانك أوكونور - المجلة - فبراير ١٩٦٨
١٠٧ــ ميخائيل نعيمة : مقدمة مسرحية (الآباء والبنون) - ١٩١٨م

(د) دوريات :

١٠٨ــ الأبحاث (بيروت) : حزيران (يونية) ١٩٦٠م
١٠٩ــ الجريدة : ١٦/٢/١٩١١م
١١٠ــ الدستور : نوفمبر ١٩٠٨م
١١١ــ عكاظ : سنوات ١٩١٣ و ١٩٢٠ و ١٩٢١
١١٢ــ الكاتب : سبتمبر ١٩٦٨
١١٣ــ المجلة الجديدة : نوفمبر ١٩٣٥
١١٤ــ الهلال : سبتمبر ١٩٥٠م

فهرس الموضوعات